العربي الذهبي

المكتبة الأدبية

شعريات المتخيل

اقتراب ظاهراتي



مكتبة الأدب المغربي

شركة النشر والتوزيع - المدارس -
12، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

العربي الذهبي

شعريات المتخيل

اقتراب ظاهراتي

شركة النشر والتوزيع - المدارس
12 ، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
رابط بديل lisanerab.com

جميع الحقوق محفوظة للناشر

تم التصفيف الإلكتروني والتصميم للكتاب
بشركة النشر والتوزيع - المدارس -
12 ، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء
الهاتف : 34 - 15 - 22 / 22 - 25 - 22

الطبعة الأولى 1421 - 2000

رقم الإيداع القانوني : 2000/1346

ردمك : 4 - 09 - 403 - 9954

لوحة الغلاف : كاندينسكي، الممر 1913

المقدمة

يهم موضوع هذه الدراسة انجاز مدخل عام في نظرية المتخيل بعامة والمتخيل الشعري بصفة خاصة، على العكس من التوجه الأولي الذي كان منطلقا لتحديد الهدف منها. ذلك أن التصور البدئي كان يروم القيام ببحث ينصب معظمه على قراءة المتخيل الشعري انطلاقا من متون اختبارية عدة. إلا أن القراءة النظرية التركيبية هي المهيمنة تماما على تشكلها الراهن. ومرد ذلك استشعار أهمية المساءلة الابستمولوجية للقضايا النظرية، خاصة وأنه كلما كنت أتقدم في الاطلاع على المراجع المتوفرة لدي، أجدني أمام اشكالات ما قبل منهجية وما قبل اجرائية تلوح باحراجاتها الانطولوجية. هذا، علما أن موضوع الخيال أو المتخيل قديم من حيث التناول وشائك بما يحيل عليه من مشاكل فلسفية وجمالية.

على أن ما حذا بي إلي هذا الاختيار، أيضا، هو أنه على الرغم من السيولة التداولية لمفهومي المتخيل الشعري والخيال في الدراسات النقدية، فإن الحدود المفهومية والنظرية الأولية، هنا، تستبعد لصالح المردودية الاجرائية المتعينة اعتمادا على منزع تجريبي محض، بحيث تصير الحدود، تلك، من قبيل المسلمات المتفق بشأنها، والأمر ليس كذلك في الواقع.

وهكذا بدأ اهتمامي ينصب على اشتغال مفهوم المتخيل عبر تاريخ النظرية الأدبية والفلسفية الجمالية انطلاقا من استراتيجية تروم قراءة انساق التفكير في الظاهرة الخيالية بالعودة إلى أصولها الميتافيزيقية والاقتراب من سيروراتها الاستدلالية. وذلك في ضوء سؤالين مركزيين هما : ما الخيال كموضوع معرفة ؟ وكيف تم النظر إلى اشتغاله الشعري؟ الأمر الذي يحيل مباشرة على معالجة الوضع الانطولوجي للظاهرة، ملتحما بالكينونة الشعرية، سواء باعتباره فاعلية (ملكة) خارج نصية أي ما وراء خطابية أو تحققا نصيا شعريا. إنه وضع اشكالي بالأساس ومرهون بنسبية وتعارض الاجوبة التي تقدمها النماذج النظرية في هذا الباب، وخاصة أن هذه الأجوبة تمتد لتتناول خطابات أخرى تشمل حتى العلوم الدقيقة في بنياتها الخيالية كما هو الشأن مع دراسات حديثة العهد.

وقد كان مسعاي المنهجي في التناول تقديم التصورات المهمة في هذا الموضوع

عبر تصنيف نموذجي modélisation ابستمولوجي لتبيان الخلفيات الفلسفية التي تؤسس كل نموذج على حدة، انطلاقا من أن النماذج النظرية يشكل كل منها نسقا معرفيا له استقلاله وشروطه (كما برهن على ذلك طوماس كون بالنسبة للنماذج العلمية) دون مفاضلة متعجلة بين ما هو قديم وما هو حديث لأن للنماذج، تلك، صلاحيتها بحسب بنياتها الداخلية وهي غير قابلة من هذه الزاوية للمقايسة.

فيما يخص القسم الأول الموسوم ب "انطولوجيا الخيالي والشعري"، يضم خمسة فصول، تم تخصيص الفصل الأول، منها، لمناقشة بعض القضايا التي تطرحها الشعرية والبلاغة العربيتان القديمتان بصدد الوضع الانطولوجي للخيال الشعري، على اعتبار أن مفهوم التشبيه مركزي في توجيه النسق المعرفي إياه، لأنه معادل نظري لمفهوم المحاكاة الأرسطية. وقد ظلت سياجاته مؤطرة لتناول الخيال الشعري حتى بعد هجرة التصور الارسطي إلى الثقافة العربية القديمة. لذلك شكل التشبيه (أو المشابهة) المحور الابستيمي للتفكير في الخيال الشعري لدى العرب قديما، ضمن مستلزمات بيانية تقوم على الوضوح ومنزع التفسير من خلال نظرة عقلانية ترادف الخيال بالوهم الذي يكتسب شرعيةالقبول، فقط، على سبيل المبالغة والادعاء لاغراض جمالية وبلاغية لا تتجاوز مقتضيات الصنعة الشعرية، وقد تم التركيز، في هذا السياق بالخصوص على تمثيلية عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

وقد خصصنا الفصل الثاني لتصور مخالف للسابق، يتجلى في الخطاب الصوفي الاسلامي الذي يقر بالعينية الانطولوجية للخيالي وقدرته الخلاقة، ليس فقط على مستوى الخطاب الشعري - المستبعد نظريا من انشغالاته - بل على الصعيد الوجودي والكوني، بحيث يصير الخيال ذا أولوية حاسمة في نظرية المعرفة الصوفية والتي تجعل منه أساس التجربة المعيشة للانسان خاصة وكوسموگونيا للوجود بعامة. وفي هذا السياق تم تناول بعض ما تشترك فيه وضعيتا الخطابين الصوفي والشعري والمتجلي أولا : في إقصائهما معا من طرف المنظومة العقلانية وتشكيكها في مشروعيتهما المعرفية، وثانيا على صعيد تلاقي التجربة الصوفية بالتجربة الشعرية (أو على الأقل بنوع خاص منها) في بحثها عن أسرار الوجود في أقصى تجلياتها وهو ما أسميناه ب "تجريب المطلق".

أما الفصل الثالث فموضوعه النموذج المحاكاتي في الثقافة الغربية - حيث تم تفصيل بعض قضايا شعرية المشابهة (المرادف العربي لنظرية المحاكاة). فبالإضافة إلى

استلزام الحقيقة الثابتة والوضوح، يظل الخيالي، من هذه الزاوية، مجرد صدى للواقع مما يجعل الرسم schéma العام لهذا النموذج محكوما بالنزعة الثنائية لـ : الواقع/الخيالي، والتي تتأسس انطولوجيا على مسلمة مفادها ان الواقعي هو الموجود (الكائن) اما الخيالي فهو معدوم (لا كائن) : الواقع حضور أقصى والخيال غياب لا يمكن استدراكه لأنه وهم وخداع. ولذا ينغلق النموذج المحاكاتي داخل سلسلة من الازواج المتعارضة مع إيلاء الاسبقية والشرعية للطرف الأول وتبخيس الطرف الثاني وبعض هذه الازواج كالتالي: طبيعي/نفسي، نموذج/صورة، صدق/كذب، معرفة/وهم، معنى حقيقي/معنى مجازي...

على أن ما تم تسجيله بهذا الخصوص هو ازدواج موقع افلاطون نفسه، فعلى الرغم من أنه أول من أكد على الطابع المحاكاتي للفن بعامة (والشعر بخاصة) فإننا نجد لديه تصورا عن خيال سام والهامي مصدره القوة العليا، يبدع وقائع جديدة لم يكن المرء ليعرفها قبل أن تنقذف في ذهنه بفعل هذه القوة الخلاقة التي تحل في ذات الشاعر. هذا، إضافة إلى أن التصورات اللامحاكاتية سوف تنحدر من هذه البذرة، كهامش نظري في النسق الافلاطوني، لتتصف به في تعارضه مع العقلانية الواقعية لارسطو، على طول تاريخ نظرية المعرفة بعامة والنظرية الجمالية بخاصة.

وقد تناولنا، بعد ذلك، اللحظة الكانطية (نسبة إلى كانط) باعتبارها معبرا نحو المعرفة الرومانسية التي أسست للخيال المبدع في الثقافة الغربية (وهو موضوع الفصل الرابع)، والتي تقلب المسلمات المحاكاتية باتجاه الطرف النقيض لتمنح الاسبقية الابستمولوجية للخيال المبدع، محتفلة، في ذلك، بالذات المندمجة في الطبيعة والعالم والنص، بناء على مبادئ التحفيز والاندماج والانتاجية والانسجام واللزوم والكلية والنزعة التركيبية والبحث عن مطلق القول. وهي مبادئ يمكن اعتبارها أساسا للتصورات الحديثة ليس فقط بصدد الخيال والتخيل الشعريين، بل كذلك بخصوص تفرعات العلوم الإنسانية والدقيقة في الغرب إلى اليوم.

وقد بدا أن الظاهراتية أهم تصور فلسفي أولى عناية كبرى للظاهرة الخيالية وحاول تجديد البحث فيها، منذ بدايات القرن العشرين، لذلك تناولنا مقترحاتها الوجيهة بإسهاب في الفصل الخامس والأخير من القسم الأول، والموسوم بـ "فينومينولوجيا الخيال"، تعرضنا فيه لتصور إدموند هوسرل وجان بول سارتر وادوارد كيسي.

فانطلاقا من أن الخيال وعي قصدي يمتلئ بحدس تماثلي وله استقلاليته عن

الأنشطة الذهنية الأخرى وكذا صلاحيته المعرفية والوجدانية، يتم التمييز بينه، جوهريا، وبين أفعال الوعي الأخرى كالادراك والتذكر. وبذلك يختص الفعل الخيالي بكونه مالئا للدلالة (اللغوية) عبر استحضار موضوع غائب مع تعديل معطياته الادراكية الأولية، الشيء الذي يؤسس خاصية الحياد الانطولوجي للخيال أي أنه يقع خارج ثنائية الواقع/اللاواقع. هذا على الرغم من أن هوسرل ينحو أكثر (هو أيضا) إلى اعتبار الخيال لا واقعا وهو ما يرسخه سارتر (1936) و(1940) بتأكيده عدمية الخيالي متراجعا عن منطلقات استاذه ومستعيدا نزعة السلب الثنائية. وفي هذا الإطار يقدم الباحث الفلندي ادوارد كيسي (1976) عملا يسد ثغرات سابقيه، بتقديم تحديد أدق لخصائص الفعل الخيالي وسماته الجوهرية وتتجلى في :

- التلقائية والمراقبة الذاتية.
- الاحتواء الذاتي والبداهة الذاتية.
- اللا تعيين والامكان المحض.

وهي سمات توضح بجلاء تميز واستقلال الفعل الخيالي، سواء من حيث محتواه أو طرق انتاجه أو أهدافه ومراميه.

فتلقائية الفعل الخيالي مطبوعة بالآنية والقدرة على المفاجأة وعدم التكلف وانعدام أي اكراه خارجي للتجربة الخيالية. أما المراقبة الذاتية فتحيل على المظهر القصدي للعملية الخيالية حيث تملك الذات حرية المبادرة للدخول في التجربة وتوجيه مسارها وإيقافه حسب رغباتها. بينما يؤشر الاحتواء الذاتي على لزوم الفعل الخيالي واستغنائه عن استقدام أي عنصر خارج عنه مكتفيا في ذلك بالمعطيات المحايثه لموضوعه، إذ يقيم تخوم وحدود هذا الموضوع/المتخيل من داخله ومن تلقاء ذاته، مما يجعل الاحتواء الذاتي عاملا حاسما في انقطاع الخيال عن أفعال الادراك والتذكر، كما في الانقطاع الحاصل بين تجربة خيالية وأخرى. لذلك لا جدوى من البحث في العرض الخيالي عن تفاصيل إضافية غير تلك المعطاة مباشرة وفوريا وماصدقيا en extension وتستلزم هذه السمة كون الفعل الخيالي بديهيا ذاتيا إذ يكون غير قابل، أصلا، للبت في مطابقته لوقائع العالم الخارجي أو التحقق من صحة مجموع كونه الدلالي عن طريق معيار ما. ومن تم فهو صادق بداهة بشفافية ووضوح الحقائق المنطقية ذاتها مادام انعطاء مباشرا وكليا في الوعي، مما يمنح التجربة الخيالية استقلالها الانطولوجي غير القابل للقيام بقياس عقلي أو منطقي.

وإذا كانت السمات السالفة تشمل التجربة الخيالية بكاملها، فإن السمتين الأخيرتين (اللاتعيين والامكان المحض)، تشتغلان بشكل جزئي نسبي بهم محتوى الفعل الخيالي وكيفية تشكله أي الصورة والمحتوى الوقائعي والهامش اللامحدد الذي يظل متاخما لكل تجربة خيالية. فاللاتعيين يمس الطبيعة غير المحددة للخيال (وهو موضوع ظل بعيدا عن اهتمام الدرس الجمالي والفلسفي ولم ينتبه إليه سوى الشعراء)، ذلك أن الموضوع الخيالي لا يمكّن تماما من التحديد المباشر والحسي لعناصر التجربة الخيالية. الأمر الذي لا يعد نقيصة لأنه يعود إلى طبيعتها غير المحددة بأي إطار خارجي وذلك ما يميز النشاط الخيالي بانفتاحه وبطبيعته الامكانية المحضة، هذه السمة الجوهرية الأخيرة التي تجعل مجمل الجدل الدائر، حول "حقيقة" الخيال ينحل من تلقاء ذاته لأن التجربة الخيالية تقدم عالما ممكنا بشكل جوهري تماما. إنه نوع من الامكان المفكر فيه والمسلم به في ذاته : ميزة محايثة للوضع الانطولوجي للخيالي من حيث هو عالم ممكن وليس وهما أو انعكاسا أو هذيانا.

وعلى الرغم من أن هذا التصور لا يجعل الخطاب الشعري موضوع اهتمامه المباشر، فإن هذا الأخير مشمول بتأملاته وقد حاولنا الاشارة إلى وجود هذه السمات في التجربة الخيالية الشعرية ولو بشكل سريع أحيانا.

ولقد أخصبت الاطروحة الفينومينولوجية الارضية الملائمة لبناء نظرية المتخيل. ذلك ما تشكل أعمال كاستون باشلار حول الخيال الشعري عتبته الاساسية إضافة إلى التجربة السريالية وهو ما تم تناوله في بداية القسم الثاني الموسوم : «من انطربولوجيا المتخيل إلى شعرية المتخيل»، وقد عنونا هذا الفصل الأول بـ : «مداخل إلى نظرية المتخيل». ومحاولةً للتعرف على المناخ الثقافي الذي كان مأهولا بتيارات شعرية أخرى تحتفل بالصورة والخيالي، على نحو آخر، عرضنا «للمدرسة» الصوْرَوِية imagism لدى عزرا باوند Ezra Pond.

وبعد ذلك خصصنا الفصل الثاني (من القسم الثاني) لنظرية الم[illegible]ار الانطربولوجي Trajet anthropologique لدى جيلبير دوران G. Durand الذي وضع أهم مؤلف في نظرية المتخيل المعاصرة (منذ 1960 إلى اليوم)، بناء على فرضيات دلالية الصورة وأسبقية الرمز على الدليل اللغوي وانتظام الخيال ديناميا ونسقيا بتفاعل الطاقات الابداعية للانسان مع شرطه الطبيعي (البيولوجي) والثقافي (بالمعنى الانطربولوجي

للكلمة)، انتظاما يشتغل عبر تشاكل الرموز وتعارضها وتعدد قيمها في نفس الآن، حيث يتحدد المتخيل باعتباره مسارا متعاكس الاتجاهين ما بين الدوافع الذاتية والوسط المحيط اجتماعيا وكونيا. وينطلق دوران من المكان النفسي البيولوجي الذي تشكله مهيمنات الأفعال الانعكاسية reflèxes الغذائية والفضائية والتناسلية والتي تنطلق بالتوافق مع الطاقة الرمزية العابرة للمسار الانطربولوجي كعامل توازن ما بين طرفي الذات والموضوعات الخارجية عنها : توازن يفضي إلى تشكل انساق الانتاج الرمزي، في الاسطورة والشعر وباقي الفنون والطقوس وكل منتوج تقني أو معرفي، عبر سيرورات انتظام يتوزعها نظامان أساسيان هما النظام النهاري régime durne والنظام الليلي régime nocturne. هذان الأخيران فضاءان لتكتل عناقيد الصور constellations d'images مكونة نسقا رمزيا حركيا توجهه الترسيمات الخيالية schèmes imaginaires والانماط الجامعة archétypes. مما يسم النظام الأول بنيات ذات تشكل فصامي schisomorphes تقوم على الفصل بين الاضداد والتجريد والانفصال والمقابلة بين الاشياء (وهي أيضا سمات التفكير العقلاني)، وكلها تعبير رمزي عن منزع عميق لدى الانسان لتحديد موقف أمام قدر الموت إما بالجزع منه أو السعي من أجل انتصار بطولي عليه. أما النظام الليلي للصورة فيقوم على المصالحة مع هذا القدر وتسعى تشاكلات الصور داخله إلى الإقامة في العالم الجواني والحميمي والانثوي عكس ذكورية النظام النهاري.

وأهم بنياته : الصوفية والتركيبية والجدلية والتاريخية، وكلها تعبير عن الاندماج بمجري الزمن وقبول موارب بمأساوية حركته.

وفي محاولة لرصد امتدادات نظرية المسار والاقتراب أكثر من منطق المتخيل، تم التطرق لبعض القضايا التي يطرحها مفهوم التمثيل الرمزي والتماثل (في الفصل الثالث من القسم الثاني) من زاوية إعادة قراءة علاقة المحاكاة بالفعل الرمزي الخيالي والتشكل التكويني للصورة morphogénèse de l'image. فبخصوص الجذور المحاكاتية ـ البيولوجية للتماثل والتمثيل اعتمدنا مقترحات روني ألو (1982) René Aleau حول الرمزية العامة. كما أن التصور الذي تقدمه نظرية الكوارث théorie des catastrophes لروني طوم René Thom (1974) و(1983) و(1990) يمنح إمكانية التحديد (الطوبولوجي) للانتقال الفجائي الذي يحصل بفعل ديناميات باطنية، من المعطى المحاكاتي في الصورة إلى تشكل جديد، بحيث يفقد ذلك المعطى ـ بفعل الائتلافات التي تغير جواذبه ـ طبيعته الأولية ـ وينقطع

عنها لتأخذ الصورة تكوينا جديدا مغايرا لنموذجها البدئي، وهو الأمر الذي تحققه كل صورة شعرية ناجحة.

بعد ذلك خصصنا الفصل الرابع لشعرية المتخيل لدي جان بوركوس Jean (1982) Burgos والتي تقوم على معطيات نظرية المسار وتترادف، أحيانا كثيرة وبشكل معلن، مع نظرية الكوارث. ويتأسس تصورها على أولوية التركيب في الصور الشعرية والطبيعة التوليدية للمعنى الشعري داخل النص كفضاء خيالي تتصارع فيه القوى الموجهة للصور بعيدا عن استعادة مفهوم الاستعارة، لأن الصورة خالقة لمعنى جديد، دوما، يحكمه منطق الامكان، وينبني داخل الكتابة الشعرية على تفاعل مساراته الضرورية المتصلة مع الانقطاعات التي تحدثها طاقة إبداع عوالم توفر واقعا له جدته الخاصة. لذا، فما يهم في دراسة نسقية المتخيل الشعري يتجلى في الترابطات والانفصالات المحركة لحيوية الدلالة في الصور الشعرية عبر علاقات التوافق والتصادم فيما بينها والتي توجهها الترسيمات الخيالية للنص الشعري المتفرد بتركيبه الخاص في ترهين الصور ومحتوياتها الموضوعاتية، بعيدا عن أي منطق استدلالي مسبق. تركيب يؤسس عالما رمزيا فريدا له انسجامه الخاص الذي يكشف عن صيغ تبنينه فعلُ القراءة القادر على الإقامة داخل رحاب النص دون أي نزعة انغلاق بنيوي.

وبناء على هذه المعطيات التي توفرها شعرية المتخيل، حاولت في الفصل الخامس (والأخير) انجاز قراءة في قصيدة "قلق في الذهب" لسليم بركات متابعا تشكل وتشاكل وتصادم الصور الشعرية داخل هذا النص والقيم (الرمزية التي تؤسسها)، والتي نجد أنها تقوم على تركيب مأساوي للكتابة الشعرية.

ومن الناحية المنهجية، أيضا ينشغل هذا العمل بمساءلة الوضع الانطولوجي للظاهرة الخيالية في مختلف تجلياتها الخطابية والمعرفية، الأمر الذي يمكننا من وصف هذه المساءلة بكونها ظاهراتية مادام المطروح هنا هو الكينونة ذاتها، هذا إضافة إلى محاولة تبني التصور الظاهراتي خاصة في صيغته الباشلارية وامتداداتها في نظرية المسار لأنطربولوجي وفي شعرية المتخيل، على المستوى النظري والتحليلي النصي الذي حاولنا إنجازه.

ولذلك، وضمن السياق نفسه، تتحرك خطوات هذا البحث في اتجاه «إنهاز وصف

ظاهراتي لمحتويات الخيال (...) دون فصل الوعي الخيالي عن الصورة الحية التي تكونه» (ج. دوران : 1960، ص. 437).

ومن تم اعتبار هذه المحاولة اقترابا ظاهراتيا، على أن ما يميزه - كما هو الأمر عند دوران وبورگوس، وقبلهما باشلار - كونه حركيا وتكوينيا لا يوقف حياة الصورة الخيالية ومجرى المتخيل عند زمن ما ولا يرهن توالدهما وتفاعلاتهما بلحظة تأويلية نهائية.

ولا يفوتني أن أنوه بما للدكتور أحمد الطريسي من فضل في رعاية هذا العمل حتى اكتماله. كما أشكر بعمق كلا من د. ادريس بلمليح وذ. عبد الجليل ناظم على تقويمهما إياه. هذا إضافة إلى اعترافي وامتناني لعدد من الزملاء والأصدقاء، بالدعم المعنوي والمادي. فلهم شكري. والله الموفق.

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
رابط بديل
lisanerab.com
www.lisanarb.com

القسم الأول

أنطولوجيا الخيالي والشعري

الفصل الأول :

الخيالي في الخطاب البلاغي والنقدي العربيين، قديما

تمهيد عن المفهوم الأولي للخيال

على الرغم من أن الشعراء في العصر الجاهلي، كانوا يعزون مصادر إبداعهم إلى كائنات غير إنسية (جن، شياطين) توحي لهم بالكلام الشعري، فإنهم لم يكونوا ليركزوا على هذه المظاهر وتنظيرها. لم تكن إشاراتهم تلك، سوى محاولة لتفسير غوامض التكوينية الإبداعية الخيالية لديهم بنفس مقاييس الذوق السائد على مستوى بنيات التلقي وتداولية الخطاب الشعري. بل إن ذلك قد يدخل، فقط، في باب "الميتولوجيا الشخصية" للشاعر ؛ لم يكن هو ذاته ليحفل بها ويتأملها أكثر من الإشارة إليها عابرا : أمام سيادة الوظيفة الاجتماعية والثقافية للشعر ومقتضيات الانتماء القبلي للشاعر.

لذلك، لم يتبلور التفكير النظري في الخيال بما هو آلية اشتغال للخطاب الشعري. ولم يكن للفظ "الخيال" سوى معناه المعجمي المتداول ؛ والذي يدل على توهم شيء غير موجود أصلا. أما الشعر، فإن له وضعه المعرفي المتميز ولم يكن ممكنا ربطه بالخيال كوهم لأن الشعر كان "علم قوم لم يكن لهم علم غيره" كما يتواتر عن عمر بن الخطاب.

مقابل الإنصراف عن الاهتمام بالجانب الخيالي الذي يحيل مباشرة على إنتاج خطاب ماوراء إبداعي ؛ أي ميتافيزيقا للخطاب الشعري، انصب التركيز في المراحل الأولى للشعرية العربية القديمة، على المعطى المادي والحسي والمعيش للنص الشعري ؛ أي صنعته وبنائه ودرجة تأثيره في المتلقي وكذا قدرته على تبليغ رسالته ضمن الشروط المتحكمة في المجال الذهني والثقافي للإنسان العربي، ذي البناء القبلي أساسا.

ونجد استعمال كلمة "خيال" في بعض نصوص الشعراء الجاهليين، بمعنى الشيء

المدرك في غيابه وخاصة في المقاطع الغزلية حيث يشير إلى "طيف" المحبوبة، يقول طرفة بن العبد[1] :

فقل لخيال الحنظلية ينقلب إليها، فإني واصل حبل من وصل

ويقول :

سما لك من سلمى خيال ودونها سواد كثيبٌ، عرضه فأمايله

هنا استعمال عادٍ للخيال، يحيل أكثر على فعل تذكري ناتج عن حال الرغبة في المحبوب ؛ وهو شائع في معجم الشعر الغزلي العربي. وهو ما يؤكد ما ذهب إليه د. جابر عصفور، بصدد محدودية المعجم المتعلق بـ "الخيال" ؛ حيث تعبر، لدى القدماء، كلمة "خيال" عن «الشكل والهيئة والظل، كما تشير إلى الطيف والصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة...»[2] وبهذا الصدد نجد صدى لهذه الاستعمالات في القرآن الكريم، ترد على لسان محاججي الرسول المعاصرين له :

- «بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون»[3].

- «ويقولون أئنّا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون»[4].

حجج سيقت في إطار الرفض أو التشكيك في كون القرآن منزلا ؛ ومن تم إدعاء أنه "أضغاث أحلام" أو قول "شاعر مجنون" ؛ ونلاحظ تأكيد أن الشاعر لا يستند في قوله إلى أية قوة غيبية ومن تم طلب الدليل (آية) لإثبات المصدر الإلاهي للقرآن ؛ عكس الشعر ذي الوضع البشري الخالص والذي لا يتطلب الإعتقاد بمضمونه وهو ما يؤكده رد القرآن :

«إنه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر قليلا ما تومنون»[5]. نلاحظ إذن هذا التجاور الدلالي بين الشعر والحلم والجنون باعتبار أن حقيقتها غير ثابتة بل ومفقودة. وربما يضعنا هذا الأمر أمام مفارقة تواجه الرأي السابق في كون الشعر "علم" و"ديوان"

---

1 ـ ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص.ص. 26 ـ 27.

2 ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ (مقدمة الكتاب بيونيو 1973)، ص. 16.

3 ـ الأنبياء، آية 5.

4 ـ الصافات، آية 36.

5 ـ الحاقة، آية 40 ـ 41.

العرب في الجاهلية ؛ إلا أننا نرى أن هذه التصورات كلها كانت تتعايش بحكم تعدد وظائف الشعر نفسها خاصة في علاقة الصدام أو التوافق ما بين ذات الشاعر وقيم القبيلة. والملتقى الذي يتداخل عنده هذا التجاور هو الحقل الدلالي "للوهم". على أننا لا نجد ورودا مباشرا للفظ الخيال في الشواهد القرآنية السالفة. لكننا نصادف فعل "خيل" مرتبطا بممارسة السحر (بخصوص النبي موسى) :

«فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنّها تَسْعَى»[6] وهو ما يؤدي إلى أن فعل التخيل نتيجة الفعل السحري ؛ بتأثيره في إدراك الإنسان وتوهيمه بصحة ما يراه أي ما يخيل إليه.

إن استبعاد أي مصدر غير بشري للشعر، كما يبدو، هو الثابت في امتداد الممارسة الخطابية في الشعرية العربية القديمة. وذلك ما ركز ممارسة الشعر كـ"صنعة". لأن الشاعر يستجيب لمقتضيات خارجية تواجهه في الحياة اليومية سواء كانت شخصية (غزل، رثاء، رحلة..) أو جماعية (فخر، معارك...) لذلك ظل الاهتمام بشروط إنتاج الخطاب ومهيئاته ينصب على القول في علاقته بمؤثرات الظروف الحياتية المعيشة وليس على استلهام خارج عن القدرات الشخصية البشرية ؛ من أجل اكتساب قدرة التحكم في اللغة وإنتاج المعنى المبتغى (القصيد). من تم لم يقم الشاعر، حتى قبل الإسلام، علاقات قوية، مع الممارسات الثقافية ذات الأبعاد الطقوسية، وخاصة أن التداخل والتفاعل بين ممارسات الشعراء وبين الكهان والعرافين والسحرة ظلا محدودين ولم تتوارد روايات كثيرة عنهما. ولئن كانوا جميعا يحتفلون ببهاء القول وتنظيمه وغرابته فإن الشاعر ظل يوقع نصوصه بذاتيته المحضة، بينما الآخرون استندوا إلى توقيعات فوق طبيعية. ومن تم اتهام الرسول تارة بالشاعر وتارة بالمجنون وتارة بالساحر. وفي محاولتهم معارضة النص القرآني لم يذهب القريشيون أكثر من استدعاء مهيئات مادية تشحذ قرائحهم ؛ يقول ابن رشيق :

«ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لباب البر وسُلاف الخمر ولحوم الضأن والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم. فلما سمعوا قوله عز وجل {وقيل يا أرض أبلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء، وقضي

6 ـ طه، اية 65.

الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين} يئسوا مما طمعوا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق»[7].

فمن الواضح هنا عدم الاستناد إلى استدعاء قوى غيبية (الأوثان والآلهة التي كانوا يعبدونها..) وهو نفس المعطى الذي يرسخ المفهوم الشعري كصنعة لها أصولها وتتطلب، إلى جانب ذلك، الطبع والاستعداد. وهو ما تؤسسه البلاغة العربية والنقد العربي القديمين عبر تاريخهما.

إن هذه القضايا تتطلب بحثا معمقا في المصادر والنصوص. ويهمنا الآن تسجيل غياب مفهوم نظري للخيال في الثقافة الشعرية العربية في بداياتها إلى حدود عصر التدوين. لكن ذلك لا يعني عدم وجود استبدالات للمفهوم طرحت من خلالها القضايا التي شغلت الشعراء والنقاد القدامى.

1. مركزية التشبيه

ونعتبر أن الاهتمام بالتشبيه بما هو تقنية شعرية أساسية شكلت نوعا من هذا الإستبدال أو التعويض. ومن تم تكون قضايا التشبيه وما طرحته من أسئلة مدخلا لطرح العلاقة بين الشعري والعالم ؛ أي كيف يبني النص الشعري العالم من خلال التشبيه كإجراء شعري صار ذا صفة مهيمنة بل ومعيارية في الحكم على جمالية النص ونجاحه. نفترض إذن أن مركزية التشبيه في الشعرية العربية القديمة شكلت جسرا لمناقشة قضية الشعر والحقيقة والواقع، من حيث علائقها ؛ بمعنى آخر، طرقا ضمنيا لأشكال الخيال في الخطاب الشعري ؛ خاصة حين ترتقي الآلية الشعرية من مستوى التقرير والمباشرة إلى آلية الاستعارة التي أثارت جدلا كبيرا بين اللغوين والنقاد والمتكلمين..

من الأكيد أن التشبيه ليس خاصية شعرية، بل لغوية عامة ؛ لكن الاستعمال الشائع له لا يضير مرتبة الاستعمال الشعري ؛ بل إن تنميط هذا الاستعمال نفسه تأتى من خلال النصوص الشعرية.

وحالة الشيوع هذه هي ما يسجله المبرد (285 هـ) بقوله :

---

7 ـ ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج. ا، حققه وفصله وعلق على حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981، ص. 211.

«والتشبيه جار كثيرا في كلام العرب، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم لم يبعد»[8].

وقد عد التشبيه أصلا من أصول الشعر وقاعدة من قواعده خاصة لدى اللغويين والبلاغيين[9]. فـ «الفتنة بالتشبيه، فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر»[10]. بل إن قدامة بن جعفر (260 هـ - 327 هـ) سوف يجعله غرضا أساسيا من أغراض الشعر ؛ ويرى أن :

«.. أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد»[11].

من الجلي أن الشيوع التداولي للتشبيه، هو الذي يفرض معيارية ما في تناوله ؛ ذلك أن تقويمه يتجاوز الحدث اللغوي المحض إلى فحص دلاليات الأشياء وحدودها وبالتالي مدى ملاءمة الجمع والفرق بين خصائص الأشياء التي يضمها فعل التشبيه وخاصة في بعده الفني والشعري. وبهذا الصدد نجد أن المبرد يقرر تصنيفية للتشبيه وهي متداولة لدى الكثيرين من القدماء :

«... والعرب تشبه على أربعة أضرب فتشبيه مفرط وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام»[12].

وتحيل هذه الدرجات (الضروب) مباشرة على مدى الملاءمة أو التوافق إلى حد التطابق أو التفاوت فيما بين المقومات الدلالية المشتركة بين طرفي التشبيه، وبالتالي فيما يهم خصائصهما الظواهرية المتعينة كأشياء أو موضوعات تمكن من إدراك أو وضع تشابهات فيما بينها. وما بين درجة القرب والبعد، الإصابة والإفراط تشتغل آلية الحقيقة كمعاينة حسية، بقدر ما يتم الإيغال في البعد تمتد المسافة الخيالية الفاصلة والمحيلة على فضاء "الكذب" والمبالغة.

8 - المبرد : الكامل في اللغة والأدب، ج. II، ضبط وشرح : تغاريد بيضون ونعيم زرزور، 1989، (ط. II)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص. 92.

9 - انظر عصفور 1973، ن.م.س، ص. 112 وما بعدها.

10 - ن.م.س، ن.ص.

11 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص. 124.

12 - المبرد، ن.م.س،، ص. 115.

ويميز ابن رشيق ضربين من التشبيه باعتباره أحد نوعي المعاني المشتركة، إلى جانب الترادف كنوع أول، يقول :

«والثاني على ضربين : أحدهما : ما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والحمار، والحسن بالشمس والقمر، والشجاع بالأسد وما شابهه، والسخي بالغيث والبحر، والعزيمة بالسيف، ونحو ذلك ؛ لأن الناس كلهم - الفصيح والأعجم والناطق والأبكم - فيه سواء ؛ لأنا نجده مركبا في الخليقة أولا.

والآخر ضرب كان مخترعا، ثم كثر حتى استوى فيه الناس، وتواطأ عليه الشعراء آخرا عن أول، نحو قولهم في صفة الخد "كالورد" وفي القد "كالغصن" وفي العين "كعين المها من الوحش" وفي العنق "كعنق الظبي، وكإبريق الفضة والذهب" فهذا النوع وما ناسبه قد كان مخترعا، ثم تساوى الناس فيه، إلا أن يولد أحد منهم زيادة، أو يخصه بقرينة ؛ فيستوجب بها الإنفراد من بينهم، ومثل ذلك تشبيه العزم بهبوب الريح، والذكاء بشواظ النار، وسيرد عليك من قوافي باب السرقات وما ناسبها كثير إن شاء الله تعالى»[13].

يقدم لنا ابن رشيق، هنا، تفسيرا يحكمه قانون الطبيعة الإنسانية في نشاطها الرمزي القائم على إدراك التشابهات[*] أي أن التشبيه جبلة و"مركب في كل مخلوق" وهو أمر مشترك بين جميع البشر، لكن هناك، في ظل هذه الممارسة العامة، إنجاز إبداعي وشخصي للفرد، (الشاعر) وهو ما يسميه اختراعا ؛ على أن كُثر استعماله يصيره "مشتركا" وملكا لغويا عاما، أي أنه يدخل ضمن تنميط مسكوك ومقولب جاهز ؛ لن يصح بصدده اتهام من أتى به، شعريا، بالسرقة ؛ لكن المجال يبقى مفتوحا لابداع تشبيهات غير مسبوقة وهو أمر يجعل الشاعر يتبوأ مرتبة ضمن تقويم الذوق الأدبي السائد. وذلك ما يشير إليه المبرد موضحا شروط التقبل :

13 ـ ابن رشيق، ن.م.س، ج. II، ص. 100.

(*) يمكن مقارنة رأي ابن رشيق بما يذهب إليه أرسطو بصدد "المحاكاة" كطبيعة إنسانية، (انظر فن الشعر)، على أن ليس من مهام هذه المقارنة البحث عن التأثير الأرسطي في ابن رشيق. ويهمنا هنا هذا العماد الأنطربولوجي للتشبيه الذي يشير إليه ابن رشيق.

«أحسن الشعر ما قارب فيه الشاعر إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره»[14].

يرتفع التشبيه هنا إلى مستوى شرط، أو بالأحرى مكون، في الحكم على جمالية النص الشعري، وتفضيله ؛ أي أنه حين تواجده، يصير خصيصة نوعية شعرية، ولها شروط تضمن نجاحها في بناء علاقة الدلالة الشعرية التشبيهية بالقدرة الإبداعية للشاعر ومدى توافقها مع ظروف التلقي. فرتبة الشعر تزداد في سلم المفاضلة كلما استجاب "للشروط الحقيقة" من جهة، واكتسب تفرده الخاص في الخروج عن المشترك العام من جهة أخرى. لكن دون أن يخرق قواعد انتظام الأشياء في العالم وبالتالي النسق التصوري للعشيرة اللغوية التي ينتمي إليها. وفي أحسن الأحوال تكون أمامه المراوحة داخل تقاطع من الصفات والخصائص التي تجمع فيما بينها بشكل تقريبي يمكن تخريجه، وإلا فإن "إصابة الحقيقة" شرط أساسي في مقبولية الملفوظ التشبيهي جماليا باعتباره يحقق نجاحا شعريا. وفي ذلك يسود مفهوم الشاعر باعتباره يفطن إلى ما لا يفطن إليه غيره، في إدراك العلائق التشابهية الموجودة بين الأشياء، أي أننا هنا أمام حد للشاعر كما صاغه ابن رشيق :

«وإنما سمي الشاعر شاعرا ؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[15].

2 ـ حد التشبيه

لا يخلو أي مصنف بلاغي أو نقدي عربي قديم من التطرق إلى حد التشبيه ؛ غير أننا لا نجد فروقا جوهرية تمايز فيما بينها ؛ اللهم إلا في تصنيفه كقول حرفي أو مجازي، ذلك أن هناك من يخرجه من دائرة المجاز[16]. ونجد عند ابن رشيق تعريفا يشمل ما سبق أن تطرقنا إليه مجملا فيما قبل :

---

14 ـ ذكره المرزباني في المرشح، ص. 243، الحاتمي حلية المحاضرة، ص. 73، عن جابر عصفور 1973، ن.م.س.، ص. 166.

15 ـ ابن رشيق، ن.م.س.، ج. ا، ص. 116.

16 ـ يرى الرماني (384 هـ) : «أن التشبيه بأداة في الكلام وهو على أصله لم يغير في الاستعمال، وليس كذلك في الاستعارة لأن مخرج الاستعارة ما العبارة ليست له في أصل اللغة»، انظر الرماني : النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد جعف الله ومحمد زغلول سلام، ط. 2، دار المعارف 1968، القاهرة، ص.ص 85 ـ 86.

«التشبيه : صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم "خذ كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها ؛ (...) فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر ؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت ؛ فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره من غير جنسه، كقولهم "عين كعين المهاة" وجيد كجيد الريم «فاسم العين واقع على هذه الجارحة من الإنسان والمهاة (...) »[17].

يبدو التشبيه هنا حالة من حالات الوصف ونوعا من أنواعه ؛ والوصف بما هو غرض شعري، يمكن اعتباره غرضا "فارغا" مقصديا وموضوعاتيا ؛ أي أنه غرض عابر لباقي الأغراض الأخرى مادام يمكن تشغيله ضمنها مع تخصيص موضوعاتي (كوصف الحبيبة في الغزل، وخصال الميت في الرثاء، وشمائل الممدوح في المدح...) وبالتالي يكون التشبيه أيضا آلية شعرية وصفية عابرة للأغراض الشعرية.

3 ـ وظيفة التشبيه

للتشبيه، وكذا الإستعارة، في التصور النقدي والبلاغي وظيفة التوضيح ؛ وكشف المعاني وتمكين المخاطب منها. ويمكن اعتبار "حاجة" المتلقي لهذا الوضوح والتقريب، تمثل نوعا من القيد (أي وضعا سلطويا للمتلقي) الذي يلزم الشاعر ؛ سواء كان الوضع الإعتباري للتلقي متجسدا في القبيلة أو السلطان أو المحبوب أو الممدوح الخ.

وذلك ما يؤكده ابن رشيق :

«والتشبيه والإستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني (...) »[18].

لكن، لابد من التأكيد أن هذه الوظيفة ليست حصرية ولا مستلزمة بفعل القدرة الشعرية التي يصدر عنها الشاعر في إبداعه. وقد كان أبو تمام، مثلا، حدا قصيا في الخروج عن هذه الوظيفة في إطار ما سمي ب "الخصومة بين القدماء والمحدثين".

---

17 ـ ابن رشيق، ن.م.س.، ص. 286.

18 ـ ابن رشيق، ن.م.س.، ج. ا، ص. 287.

إنهـا إذن تصـور قـام ببنائـه الخطـاب "النظري" البـلاغي الـنقـدي، المـحكوم بمـقـصـدية التفسير والبيـان.

وما يقربنا، بهذا الصدد، من إنجاز الفعل الخيالي، هو سيرورة اشتغال التشبيه - باعـتـبـار وظيـفـتـه التوضـيـحـيـة تلك. ذلك أن كـيـفـيـة تقـريب شيء (أو معنى)، عن طريق المشابهة، هي التي تجعله محبوبا أو مكروها، مقبولا أو مردودا، أي إنها تخلق حالة ذهنية، خيالية، من خلال الإحساس الذي يخلقه تشبيه شيء بآخر كتقديم خيالي لعنصر عن طريق استحضار عنصر آخر ؛ ليجد المتلقي نفسه (ومن قبله الشاعر) في موقف ما اتجاه شيء ما. يقول ابن الأثير :

«وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه (....).

أترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها.

وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء قبيح منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير منها»[19].

لا يمكن إذن الحديث عن وظيفة التشبيه وعلاقته بالخيال مع إغفال شروط التلقي والأفعال الذهنية والإدراكية الحاصلة معه وعنه. ويمكننا النص الذي سقناه لابن الأثير، من الذهاب أبعد من حصرية الوظيفة التوضيحية للتشبيه، المشار إليها أعلاه، فبما أن الـ ش . ـ ه يقصد به "إثبات الخيال في النفس"، فهو ذو وظيفة نفسية وشعورية وجدانية أشمل، قد تتجاهل مقصد التوضيح والتفسير ؛ إلى التأثير الوجداني، الذي يخلق وضعا خياليا يتأسس على الرغبة في الشيء أو النفور منه، إنه يروم استدراج المتلقي إلى موقف عاطفي اتجاه ما يقدم إليه. لكن، على الرغم من اقتران التشبيه بالخيال لدى ابن الأثير، فهو لم يكن ينظر في أفق فلسفي، إذ يرفض الأخذ بالأثر الأرسطي - اليوناني في معالجة قضايا الشعر العربي لانعدام فائدتها في نظره[20]. كما أنه لم يكن ليقيم تصورا للفاعلية

19 - ابن الأثير : المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، 1983، (ط. II)، ج. II، منشـورات دار الرفاعي، الرياض، ص.ص. 130 - 131.

20 - انظر : ابن الأثير، ن.م.س، ص. ص.9 - 10.

الشعرية باعتبارها تستند إلى الخيال. فتصوره هنا يربط الخيال بالمدرك الحسي والأثر النفسي المترتب عنه تقريب صفة من صفة أخرى على سبيل تحويل معنى احداها في إطار يتحدد بمعنى الأخرى للحصول، تداوليا، على موقف من طرف المتلقي (تحسينا أو تقبيحا).

وضمن هذا التصور يلعب الطرف الثاني من التشبيه (المشبه به) دورا حاسما، كمحرك لإسقاط دلالي معين على المشبه، لبناء صورة قصد إحداث توجيه فهم المتلقي. للخيال إذن، قوة تماثل الإقناع الخطابي (البلاغي) ؛ لأن المقصد والهدف الذريعي هو المحدد لبناء تركيب التشبيه في النص الشعري.

وتحصل علاقة المشابهة، إذن ؛ ليس بالضرورة بين الشيئين كما هما في الواقع، بل بين صورتين (حسيتين أو ذهنيتين) أي بين معنيين. لكن الدلالة النصية تقوم، بالدرجة الأولى، على إعادة إنتاج دلالية الأشياء كما يعاملها ويتداولها الذوق العام، وهو حسي بالأساس، ومعياري أيضا (حسن، قبح، ترغيب، ترهيب، وتنفير..) ؛ هل نقول إنه يهدف إلى الحصول على "موقف جمالي" ؟

وتحيل أولوية التشبيه، هنا، إلى اعتبار الخيال نتيجة نفسية (عادية) وليس عملا فنيا في إنتاج الدلالة النصية باستقلال عن الشاعر والمتلقي ؛ خاصة وأن ابن الأثير يتحدث عن "الكلام" دون تخصيص الشعر.

ويمكننا إضاءة جوانب من مشكل العلاقة بين التشبيه ومرجعه (الأشياء ـ الوقائع / دلالة الملفوظ التشبيهي) ؛ من خلال ما طرحته بعض التشبيهات القرآنية من جدل ؛ خاصة حين يكون الملفوظ يحيل على مرجع ليس له أي "ما صدق" يمكن إدراكه حسيا، وذلك ما نجده في التشبيهات ذات الماصدق الفارغ (كالغول، الشياطين، الجن) ؛ لأنها تحيل على حالة أشياء أو وقائع غير مرئية ولا مسموعة ؛ أي : غير ملموسة في الواقع. تتلمس هذا الإشكال لدى المبرد :

«قال الله عز وجل : وله المثل الأعلى (...) {طلعها كأنه رؤوس الشياطين} [النور 35] ؛ وقد اعترض معترض من الجهلة الملحدين في هذه الآية فقال : إنما نمثل الغائب بالحاضر ورؤوس الشياطين لم نرها، فكيف يقع التمثيل بها وهؤلاء في هذا القول : كما قال عز وجل : {بل كذبوا بما لم يحيطوا بعلمه ولما يأتيهم تأويله}

[يونس 39] وهذه الآية قد جاء تفسيرها ضربين، أحدهما : ان هناك شجرا يقال له الأستن(*) منكر الصورة، يقال لثمره : رؤوس الشياطين، وهو الذي ذكر النابغة في قوله : «تحيد من أستن سود أسافله». وزعم الأصمعي أن هذا الشجر يسمى الصوم. والقول الآخر : وهو الذي يسبق إلى القلب أن الله جل ذكره شنع صورة الشياطين في قلوب العباد وكان ذلك أبلغ من المعاينة ثم مثل هذه الشجرة بما ينفر منه كل نفس»(21).

يتأكد، مرة أخرى، أن قضايا التشبيه، كانت مجالا لمناقشة علاقة المعنى بالحقيقة والعالم (الواقعي) ؛ بالتالي طرقا لإشكال أساسِ الفعل الخيالي (أنطولوجيا). فموقف القدماء كما يبين ذلك المبرد، لم يكن واحدا ؛ فهناك من يذهب مذهبا حرفيا في قراءة الملفوظ التشبيهي ليجد معادلا واقعيا لـ "رؤوس الشياطين" وبالتالي، نكون هنا، أمام رفع إشكال الماصدق الفارغ. وهناك اتجاه آخر، تأويلي، يأخذ بمقاصد الكلام النهائية، يثمن الفراغ الواقعي للملفوظ، محتفظا بمفهومه، على أساس وظيفته في مجمل الفعل الخطابي ومغزاه العام، وهو ما يسايره المبرد ويراه صحيحا. والاعتراض المُنكِر لهذا القول، أصلا، آت من كونه يخرق قاعدة من قواعد التشبيه التي كانت سائدة وهي : تمثيل الغائب بالحاضر (المشبه به يكون غائبا (متخيلا) أما المشبه فهو الحاضر).

فالتشبيه في الآية يقوم على تمثيل غائب بغائب آخر : طلع شجرة الزقوم وهي في جهنم، كواقع غيبي يخبر عنه القرآن، ورؤوس الشياطين. وبهذا الخصوص نقترب من اتجاه المبرد في التأويل ؛ لأنه حتى لو أخذنا "رؤوس الشياطين" كوحدة معجمية مركبة تحيل على مسمى (شجر معين) فإن التسمية نفسها تحيل على تشبيه آخر لهذا الشجر نفسه بالشياطين. وبالتالي لن يمتلئ الما ـ صدق تماما ؛ مما يجعل إدراكه متعذرا بالحس ولابد من فعل لتخيله. ولا يقتصر المبرد على القرآن ؛ بهذا الصدد، بل يورد أبياتا شعرية؛ بهذا الخصوص كقول امرئ القيس :

أتوعدني والمشر في مضاجعي ... ومسنونة زرق كأنياب أغوال

---

21 ـ المبرد، ن.م.س.، ج. II، ص.ص. 92ـ 93.

(*) الأستن، بالفتح : شجر ينمو في منابته فإذا نظر الناظر إليه شبهه بشخوص الناس، انظر المبرد، ن.م.س.، ن. ص. هامش (1).

معلقا على ذلك بقوله :

«والغول لم يخبر صادق قط أنه رآها»[22]، مضيفا : «فمن الإفراط في السرعة، قول ذي الرمة :

كأنه كوكب في إثر عفرية   مسوم في سواء الليل منقضب

يقال عفريت في معنى واحد، والتاء في عفريت زائدة وهو ملحق بقنديل، يقال «فلان عفرية زبنية والزبنية المنكر وجمعه زبانية وأصله من الحركة يقال زبنه إذا دفعه ويقال : عفرية نفرية على التوكيد (وعفريت نفريت...)»[23].

فالأغوال والعفاريت لا يمكن تأكيد رؤيتها، ولا تمكين ذلك ممن يطلبه، إنها "متخيلة" دائما حتى في مستوى استعمالها اللغوي العادي. ما يهم إذن هو الأثر الدلالي والنفسي لهذه التشبيهات وما تخلقه لدى المخاطب من "خيال" يثبت في النفس صورة ما على أساس عرف تداولي يحدد معنى ما لا يمكن إرجاعه إلى مرجع واقعي معطى. وهو ما يدفعنا إلى اعتبار تكامل وظيفة التفسير بوظيفة التأثير في القول التشبيهي، دون الخروج عن حدود المقبول والمعقول من طرف الحس المشترك.

ونعود إلى استعمال ابن الأثير لمصطلح "الخيال" في النص الذي ذكرناه وربطه إياه بالتشبيه ؛ فالملاحظ أنه استعمال غير شائع لدى النقاد والشاعريين القدماء ؛ وكما يرى محمد بنيس (1990)، ف "الأسبقية لدى العرب القدماء في استعمال "التخييل" تعود لاعتبارهم "الخيال" منافيا للحقيقة»[24] ؛ ذلك أن المفترض أن يستعمل "التخييل" لكن ما يبرر هذا الاستعمال، في نظرنا، هو رفض ابن الأثير لهذا المصطلح لأنه «ذو نسب فلسفي، قبل أن يكون مصطلحا نقديا وبلاغيا»[25] مادام يرفض اقتراض ما جاء به الفلاسفة من الثقافة اليونانية ويرى لا جدواه. فالأمر إذن ينطوي على موقف محدد وليس صدفة ؛ ليكون استثناء يؤكد القاعدة ؛ هذا إضافة إلى أنه لا يمكننا الجزم باعتباره أن استعمال ابن الأثير تم لديه على سبيل الاصطلاح لأنه لا يشير إلى ذلك.

---

22 ـ ن.م.س.، ص. 95.

23 ـ ن.م.س، ص.ص. 101 ـ 102.

24 ـ محمد بنيس، 1990، ن.م.س.، ص. 124.

25 ـ ن.م.س.، ص. 125.

ونجد لدى السكاكي في "مفتاح العلوم" تفصيلا للقضايا السالفة، إضافة إلى استيعابه لمن سبقه في تناولها. ونستند هنا إلى موقفه في تصنيف علائق طرفي التشبيه لأنه يضيء ويحدد ما طرق البلاغيون والنقاد بشكل أو بآخر ؛ يقول :

«... النظر في طرفي التشبيه المشبه والمشبه به ؛ إما أن يكونا مستندين إلى الحس : كالخد عند التشبيه بالورود، في المبصرات، وكألاطيط عند التشبيه بصوت الفراريج في المسموعات، وكالنكهة عند التشبيه بالعنبر في المشمومات، وكالريق عند التشبيه بالخمر في المذوقات، وكالجلد الناعم عند التشبيه بالحرير في الملموسات. وأما ما يستند إلى الخيال : كالشقيق عند التشبيه باعلام ياقوت منشرة على رماح من الزبرجد، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلا للاعتبار، وتسهيلا على المتعاطي. وإما أن يكونا مستندين إلى العقل : كالعلم إذا شبه بالحياة، وإما أن يكون المشبه معقولا، والمشبه به محسوسا : كالعدل إذا شبه بالقسطاس، وكالمنية إذا شبهت بالسبع : وكحال من الأحوال إذا شبهت بناطق أو بالعكس من ذلك : كالعطر إذا شبه بخلق كريم.

وأما الوهميات المحضة كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلا، ثم شبهناها بالمخلب أو الناب المحققين، فقلنا : افترست المنية فلانا، بشيء هو لها شبيه بالمخلب أو بشيء هو شبيه لها بالناب، أو مع الحال ثم شبهناها باللسان، فقلنا : نطقت الحال بشيء هو لها شبيه باللسان، فملحقة بالعقليات. وكذا الوجدانيات كاللذة والألم، والشبع والجوع ؛ فاعرفه !»[26].

يقدم لنا السكاكي، هنا، صورة عن التعدد الذي تحيل إليه العلاقة بين طرفي التشبيه ؛ من حيث المصدر والآلية الذهنية المعرفية اللذين يسندان الملفوظ التشبيهي ؛ وكذا من حيث إدراك عناصره. فللتشبيه إذن ثلاث مصادر أو آليات إدراكية يقوم عليها في المجموع وهي : الحس والخيال والعقل. أما الوهمي المحض فهو ملحق بالعقل. ويمكننا أن نلحق "الوجدانيات" إما بالحس أو الخيال حسب الظروف والمحتوى الدلالي للملفوظ. يدخل الخيال إذن كآلية من آليات إنتاج التشبيه دون الإقتصار على الحسي والعقلي فقط

---

26 ـ السكاكي : مفتاح العلوم، ضبط وشرح نعيم زرزور... 1989، ص.ص 332 ـ 333 (أبو بكر يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي (626 هـ) : دار الكتب العلمية، بيروت.

إلا أننا نلاحظ قلة الاستشهاد بصدد التشبيه "الخيالي" ؛ وكذا عدم التحديد الدقيق للمفهوم. وما يهمنا هنا هو اعتبار أن الخيال يتقاسم مع الحس والعقل مكان التشبيه.

على أن ما يحول دون تحديد "الخيال" لدى السكاكي، هو استراتيجية الاستدلال بالمثال ؛ أي الحد بالمثال وليس بالمفهوم والتجريد. لكن تعقيبه على المثال الوحيد المقدم (عكس الأمثلة الأخرى) لما "يستند إلى الخيال" من التشبيه، يؤشر على المكانة المهزوزة التي يكسبها بالمقارنة مع المحسوس والمعقول يقول : «فهو في قرن الحس ملزوز، تقليلا للاعتبار وتسهيلا على المتعاطي» ؛ إضافة إلى أن التداخل والاشتراك في التشبيه الواحد يمكن أن يحصل ما بين المحسوس والمعقول دون أن يحصل أي تداخل مع "المخيل". ويمكننا أن نتلمس نوعا من العلاقة المبهمة بين الخيال والحس ؛ بل إن الأول ربما يكون منحدرا من الثاني، من خلال تعبير السكاكي خاصة وأن هناك تقابلا "للوهميات المحضة" مع الخيال الذي كان من الممكن إلحاقها به ؛ بما أنه (الخيال) يحيل على الوهمي. وهذا التقابل يجسده الحاق "الوهميات" تلك بالعقل لا بالخيال. وهو ما يمكن أن نعتبره فصلا بين الخيال والوهم المحض. ويجد المرء نفسه، مع السكاكي، إزاء قضايا شائكة أكثر، تتطلب الدرس والتأمل العميقين. فمثلا، لا نعثر على مبرر يقدمه لاختزال التقسيم الثلاثي السالف إلى قسمين فقط حين يتعرض لوجه التشبيه ؛ فهذا الأخير إما أن يكون حسيا أو عقليا أو مشتركا بينهما[27]. إقصاء للخيال تماما بعد أن كان له مكان معلوم. ثم إن هذا الإقصاء يتحول إلى تعديل مفهومي له دلالته، حيث يتعرض لأقسام الاستعارة وخاصة التي يسميها ب "التخييلية" وليس "الخيالية" كما هو متوقع ؛ ونجد في ما توصل إليه محمد بنيس من إعطاء القدماء أسبقية للتخييل على الخيال، ما يفسر لنا، ابستمولوجيا هذا التعديل[28]. فالتخييل مرتبط بالعقلي عكس الخيال (المنافي للحقيقة)؛ لذلك فاستعمال "التخييلية" هنا يرجع إلى اشتغال النسق وليس تناقضا فجا ؛ خاصة وأن السكاكي يقصد بها ما أسماه سابقا ب "الوهميات المحضة" وهي ملحقة بالعقلي :

«[الإستعارة التخييلية مع القطع] هي أن تسمي صورة متحققة، صورة عندك وهمية محضة..»[29]. فلماذا يبقى "الخيال" إذن مبعدا ؟ هل كان استعماله مرة أخرى، مجرد

---

27 ـ انظر، ن.م.س.، ص. ص. 334ـ 339.

28 ـ انظر : محمد بنيس، 1990، ن.م.س.، ص. 125.

29 ـ السكاكي، ن.م.س، ص. 376.

انفلات مفهومي، استثناء لا غير... ؟ أسئلة يحدد الإجابة عنها السياج العقلاني للبلاغة العربية.

4 ـ بين التشبيه والاستعارة : بنية المشابهة

ينتمي تصور الاستعارة في البلاغة والشعرية العربيتين، ابتسمولوجيا، إلى النظرية التشبيهية ـ الاستبدالية، ملتقية بذلك مع التصور المنحدر من البلاغة الأرسطية والسائد في البلاغة الغربية إلى يومنا[30]. لذلك فإن سيرورة قراءة القول الشعري الاستعاري تتم بالبحث عن بنية تشبيهية وهو ما يؤكده التحليل العميق الذي قام به جابر عصفور لأنماط الصور الفنية في التراث النقدي العربي القديم وهو تحليل يرفد الأولية التي أعطيناها للتشبيه في تناول قضايا "الخيالي" في هذا المضمار ؛ ذلك أنه صار من أهم طرق الاستدلال البلاغي والنقدي ؛ دون تفاصيل نستند إلى قراءة عصفور : «... ومن تم يمكن أن يقال إن إيثار التشبيه عد العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض ـ في حزم ـ كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها»[31].

ولم يكن للاستعارة، أيضا، «شرعية القبول إلا عن طريق ردها إلى التشبيه، حيث ما كان واحد منهم يتقبلها، ويخلع عليها صفة الشرعية في الشعر، أو غيره، إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه، أعني مبدأ التناسب والمطابقة المادية»[32]. وعصفور، هنا، يستعيد رأي قدامة بن جعفر ؛ وهو من النقاد الصارمين في رسم حدود الأشياء بنظرته المنطقية، على أن هذا الأمر لا يحول دون تعميم هذا التصور. ويقول قدامة :

«وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه وفيها لهم معاذير إذا كان مخرجها مخرج التشبيه»[33].

كما أن عبد القاهر الجرجاني يذهب إلى أن الاستعارة منحدرة من التشبيه بل إن هذا الأخير هو ما يؤسسها :

---

30 ـ انظر جابر عصفور 1973، ن.م.س.، ص. 218.

31 ـ ن.م.س.ن.ص.

32 ـ ن.م.س.، ص. 219.

33 ـ قدامة بن جعفر، ن.م.س. ص. 175.

«والتشبيه كالأصل في الإستعارة، وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره»(34). بل إن السكاكي سوف يعتبر هذا "الأصل" (التشبيه)، من حيث الإجادة فيه، دليل المقدرة والمهارة في إنشاء البيان وفنونه ؛ يقول مسايرا تصور الجرجاني أعلاه :

«ثم إن المجاز، أعني الاستعارة، من حيث أنها من فروع التشبيه كما ستقف عليه، لا تحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم، بل لابد فيها من تقدمة تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له، تستدعي تقديم التعرض للتشبيه، فلابد من أن نأخذ أصلا ثالثا، ونقدمه، فهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البياني»(35).

إن إتقان التشبيه (باعتباره أصلا) والتحكم في طرقه، يكفيان لتكون "قدرة بيانية أو شعرية"، خاصة فيما يهم إنجاز قول مجازي "ناجح". إنه، حسب السكاكي، "زمام فنون السحر البياني".

لكن الإشكال يظل قائما ليس في هذا الوضع الاعتباري بحد ذاته، بل في نوعية التشبيه والمدى الذي يمكن للاستعارة أن تبلغه. ونجد لدى عبد القاهر حدا يبين أهم ما يميز التشبيه، من حيث استعماله، ومحتواه الدلالي حين يتراوح بين الوضوح (يكون شفافا) والغموض (يكون كثيفا) ؛ فهو إما ظاهر مباشر أو خفي بعيد ؛ وهو ما يخرق مفهوم القرب لدى ابن رشيق وغيره ؛ يقول عبد القاهر :

«اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين : أحدها أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول (...) ؛ أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول»(36).

هناك إذن تشبيه واضح، جلي، متداول وشائع ؛ إنه محسوس يكون «فيما يدخل تحت الحواس»(37)، وآخر لابد فيه من التأول وإعادة البناء ليستقيم ويتضح ؛ وهو فيه ما يسهل تأويله، و«منه ما يحتاج فيه قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج إلى استخراجه إلى فضل روية ولطف فكر»(38).

34 ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، 1982، بيروت، ص. 22.

35 ـ السكاكي، ن.م.س.ص. 331.

36 ـ عبد القاهر الجرجاني، ن.م.س، ص.ص. 80 ـ 81.

37 ـ ن.م.س، ص. 81.

38 ـ ن.م.س، ص. 83.

فالضرب الأول يكفي الحس لادراكه، بينما الثاني يحتاج إلى تأمل عقلي. وهذا الـ ـة، يم الثنائي هو نفسه الذي أشرنا، سابقا، إلى توسيعه من طرف السكاكي ليصير ثلاثيا بإضافة ما يرجع إلى الخيال (انظر أعلاه) ؛ لكن مع احتفاظه بالبعد الثنائي (عقلي/حسي) أثناء التطبيق والتناول.

إن الضرب الأول يعيد إنتاج العلاقات الواضحة للعيان فيما يكشف الضرب الثاني عن علاقات خفية. ولذلك يظل في حاجة إلى تأمل وروية ؛ يقرر بعد هذا العقل حدود الأشياء والقضايا، ويميز الحقول الدلالية عن بعضها ؛ فما قبله العقل إياه، كان مقبولا وما خرج كلية عن قوانينه يعتبر خارقا لقاعدة التأويل نفسها، ومحالا فاسدا أو في أحسن الأحوال تخييلا ووهما لا حقيقة له[39].

ويبقى مدى قدرته على خلق حالة نفسية لدي المتلقي سلبا أو إيجابا، هو ما يحدد الحكم عليه. وما يهمنا في هذا السياق، هو اعتبار التشبيه (أو المشابهة عامة) ذا أصل عقلي، تماما، من الناحية المعرفية، لدى عبد القاهر، وهو تركيز لتصور عام في الشعرية العربية والبلاغة العربية القديمتين.

فليس اختفاء عناصر التقارب والتشابه المباشرة بين حدين مختلفين، مفضيا إلى عمل إبداع وخلق معنى جديد بالمرة، بل يدل ذلك، فقط، على أن مسار البرهنة على وجود المشابهة أكثر تعقيدا مما هو الأمر في التشبيه الصريح العلائق، أو الاستعارة القريبة ؛ هذا ما يؤكده عبد القاهر :

« ... ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر»[40].

لذلك لا يخرج المدى المفهومي الأقصى لفعل المشابهة، لا في التشبيه ولا في الاستعارة، عن المدرك الحسي والعقلي، لأنه لابد أن يمثل علائق حاضرة وحقيقية انطولوجيا أو نفسيا، على سبيل العرف. وللحقيقة هنا حدودها وسلطتها المعيارية، العاملة

39 ـ انظر محمد بنيس، 1990، ن.م.س، ن.ص.

40 ـ عبد القاهر الجرجاني، ن.م.س.، ص.ص. 130 ـ 131.

على ضبط شروط الصدق والمطابقة مع الواقع ومعايير العقل، دون تمييز التشبيه عن الاستعارة :

«... وإن قيل شبهت ولا نعني في كونك مشبها أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن تذكر الشبه وتبينه ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما تتمثله الأوهام والظنون»[41].

إن عبد القاهر يقصي كل ما ينتمي إلى الوهم أو الظن وما يستحيل وجوده، في حد التشبيه والاستعارة ؛ وهو ما يسوغ تمييزه بين الاستعارة والتخييل وهو ما يبني عليه م. بنيس قراءة الجرجاني بهذا الصدد : «ولهذا كان التخييل عنده معارضا للاستعارة (...) وينسحب هذا التعارض على تفاعل التخييل مع الكذب والاستعارة مع الصدق (...)»[42].

ومع ذلك يبقى الجرجاني مترددا وغير حاسم فيما بين هذين المفهومين في مختلف تطبيقاته القرائية. ما يترتب عن هذا الوضع عامة، هو ضرورة خضوع القول التشبيهي (استعارة وتشبيها) لقاعدة أساس هي الاستجابة للتأويل أي أن يكون قابلا للتأويل في حالة غموضه، أو التأول بتعبير عبد القاهر :

«... لأن حقيقة قولنا "تأولت الشيء" أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة أو الوضع الذي يؤول إليه من العقل لأن "أولت وتأولت" فعلت وتفعلت من آل الأمر إلى كذا يؤول إذا انتهى إليه والمآل المرجع (...)»[43].

لابد إذن أن يؤدي الاستدلال في قراءة القول التشبيهي إلى العقل والحقيقة في آخر المطاف. فالعلاقة الممكنة بين الدلالات (القضايا) المنتجة من طرف القول التشبيهي هي الإحالة على مرجع وهيئة وحركة ومعنى في إطار مقبولية عقلية وواقعية حسية، ومن تم لا يقبل من القول الشعري أن يفقد ما صدقه الوجودي إلا بشرط المواضعة أو "العرف التداولي" كما سبقت الإشارة ؛ أي الخضوع لقوانين التبادل الخطابي الثقافي السائدة.

---

41 ـ ن.م.س، ص. 130.

42 ـ محمد بنيس، 1990، ن.م.س.، ص. 138.

43 ـ عبد القاهر الجرجاني، ن.م.ص، ص. 79.

لذلك لا تُقبل تجاوزات هذا القول حدود المنطق والعقل والمألوف و"سنن العرب وتقاليدها" كما يسميها ابن طباطبا[44]. وفي أحسن الأحول تؤول هذه التجاوزات إلى مفهوم المبالغة أو الإدعاء كما يسميه عبد القاهر ؛ وهو الإقتراب الممكن والمسموح به من ما هو "خيالي" ؛ مع الأخذ بعين الاعتبار الغرض منه وهو حصول التأثير النفسي لدى المتلقي.

وهذا المجرى التأويلي العقلاني هو نفسه ما يسوغ للجرجاني ؛ مرة أخرى الجمع بين الاستعارة والتشبّيه باعتبار أنهما ينتميان إلى منطق استدلالي واحد ؛ ليصير الفرق بينهما ليس في الجوهر بل في الدرجة لا غير :

«فالتشبيه ليس هو الاستعارة ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه وهو كالغرض فيها، أو كالعلة والسبب في فعلها»[45].

إن المعنى الشعري الذي يحدث بفعل هذا الإدراك للمشابهات ليس وليد الفعل اللغوي الشعري إياه ؛ بل إن له وجودا سابقا على تحققه لغة وعلى هذا الإدراك نفسه. وإنما للشاعر ميزة البحث والجهد في العثور عليها، على خفائها ؛ ذلك ما يقوم بترسيخه التشبيه "الواصف" : "كالغائص على الدر" فالشاعر كالغائص الماهر يغوص في بحر المعاني، ليعثر على الدر (المعاني الخفية)[*]. فيكون حظ الشاعر هو استحقاق البحث والجهد والعثور لا الخلق والإبداع :

«فإنما استحققت الأجرة على الغوص، واخراج الدر، لأن الدر كان بك، واكتسى شرفه من جهتك، ولكن كان الوصول إليه صعبا وطلبه عسيرا ثم رزقت ذلك. وجب أن يجزى لك ويكبر صنيعك»[46].

أما الشاعر الذي يخرق حدود هذا المخطط المنضبط لحدود الأشياء واختلافاتها ؛

44 ـ يقول : «وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعا...»، ص. 37، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، 1982، دار الكتب العلمية، بيروت.

45 ـ عبد القاهر الجرجاني، ن.م.س.، ص. 207.

(*) نشير إلى الأهمية القصوى لقراءة مجازات الخطاب الواصف في الشعرية والبلاغة العربيين. وخاصة من وجهة النظر التي تعطي الاستعارة دورا أساسا في بناء مختلف الخطابات (الواصفة أيضا) ورؤيتها للعالم ؛ مثل ما قام به عبد الفتاح كليطو بخصوص الجرجاني. انظر الأدب والغرابة: 1982، ص 60 وما بعدها.

46 ـ ن.م.س.، ص. 131.

فيشبه ويستعير دون مراعاته، فلن يكون سوى «بمنزلة الصانع الأخرق في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة وتجيء فيها نتو، ويكون للعين عنها، من تفاوتها نبو»[47].

خلاصة ومحاولة تعميم

هل يمكننا، من خلال كل ما سلف، تعميم الأولية التي حظي بها التشبيه لدى البلاغيين والشاعريين القدماء، على مسار طرح قضايا "الخيالي" و"الشعري" ؟ أي، أليست الصيغة التشبيهية هي التي تحكمت وصارت مكونا أوليا توليديا في ضبط حدود الخيالي في علاقته بالشعري ؟ لقد صار التشبيه، كما بينا، بمثابة العلة أو الحد الأوسط في بناء القول الاستعاري الذي كان مثار جدل و"خصومة" بين القدماء والمحدثين ؛ في الشعرية العربية القديمة. كما أن البحث عن وجه الشبه ترسخ كمسار استدلالي بلاغي ونقدي في حدود المعقولية والمقبولية التأولية في العقل أو العرف العام. في هذا الاتجاه نستدعي تصور محمد عابد الجابري، حول إواليات النظام المعرفي للعلوم الإسلامية والذي يمركزه ابستيميا حول ما يسميه ب "النظام المعرفي البياني" وهو مساو عنده للتشبيه[48].

إلا أنه لابد من التمييز بين عدة تداخلات مفهومية تظل متضايفة أثناء تناولنا، وكذا متفاوتة في ظل محاولتنا التعميم وبالتالي لا تكف تضافراتها عن الاشتغال والتشويش حتى على هذا الطرح برمته ؛ خاصة وأننا لم نستوف جميع المعطيات التي تخول خطوة كهذه، لذلك نقدم هذه الصنافة السريعة، استخلاصا، مما سبق تناوله : فنجد أن هناك :

1 ـ التشبيه ممارسة كلامية عامة أو شعرية مخصوصة : أي سلوك لغوي طبيعي يمارسه المتكلم والخطيب والشاعر والقرآن..

2 ـ التشبيه : وقد صار ذا وضع اعتباري تداولي ومسكوك ؛ أي أن هناك تشبيهات

---

47 ـ ن.م.س.، ص. 130.

48 ـ انظر محمد عابد الجابري 1984، نقد العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص.ص. 130 ـ 131. وأيضا : م.ع. جابري، 1986 : بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص.ص. 37ـ101.

بعـينهـا ترسـخت كنمط خطابي جاهز ومكرور في إطار "السـوق اللغـوية" أو الذوق الأدبي السائد.

3 ـ التشبيه : وجه بلاغي وتقنية شعرية ؛ أي المعطى التشبيهي وقد بناه الخطاب النظري الواصف للبلاغة والشعرية العربيتين القديمتين.

4 ـ التشـبيه : آليـة عامة في التـفكير، أي آليـة معرفيـة إدراكيـة ؛ إنها المشابهة أو إدراك التشابه بين الأشياء بعامة.

ويبدو لنا أن الصنف الأخير هو أشمل وأعم. وهو ما يسمح باعتباره، كآلية ذهنيـة، المكون الأسـاسي في بناء نظرية بصـدد الوضـع الانطولوجي والجـمـالي للخـيـالي. وهو لا يسـتـعـيـد، بالضـرورة، مـفـهـوم المحاكـاة الأرسطيـة، بل يوازيه نظريا. ومن تم يمكننا تناول علاقة الاستعارة بالخيال بما هي جسر يؤكد سيادة التشبيه والمشابهة.

وبذلك يمكن اعتبار التشـبـيـه (المشـابهـة) أسـاسا و"أصلا" في مقـاربة العلاقـة بين "الخيـالي" و"الشـعري" بمـا يطرح من قضـايا تهم عـلاقـة المعنى بالحقـيقـة في الشـعـرية العـربيـة القـديـمـة ؛ وبهـذا الخـصـوص يمكن الذهاب إلى أنهـا اشـتـغلت لإنتـاج "شـعـرية المشابهة" كما يسميها أحمد الطريسي[49].

ومطلب هذه المشابهة ؛ الوضوح والتفسـير، وسياجها العقل والاستدلال[50].

لكن كيف تشتغل الية التشبيـه (المشـابهـة) في تحديد مفهوم الخيـال ؛ كيف يتم اختزال هذا الأخيـر إلى مكون المشابهة بفروعه ؟ ذلك ما سنحاول تناوله انطلاقا من عبد القاهر الجرجاني.

5 ـ حدود الخيـالي / البلاغي ـ الشعري

إن الأهميـة المركزية التي اكتسبها التشبيـه (بمعناه الواسع كمشابهة) في الممارسة الشعرية والبلاغيـة العربيتـين القديمتـين هي ما يدفعنا إلى افتـراض أنه محدِّد ؛ في بناء مفهوم التخييل لدى الجرجاني (وغيره). فالتشبيه علة الفعل الخيالي عامة، وذلك ما يقوم

49 ـ أحمد الطريسي، 1991، الشعرية بين المشابهة والرمزية، نشر دار بابل، الرباط، ص. 23 وما بعدها.

50 ـ محمد بنيس، 1990، ن.م.س، ص. 139.

به عبد القاهر من خلال "البرهان بالخلف". فالتخييل لا يأخذ حدا إلا باختلافه عن الاستعارة[51].

غير أن تناول عبد القاهر للتخييل والاستعارة، رغم الإقرار بهذا التمييز الحاسم، يظل يطرح علينا التباسات كثيرة، ليس من حيث المفهوم، بل من حيث الاستقراء والإنجاز على طول تشعبات "أسرار البلاغة".

وبما أن للتشبيه (والاستعارة) وضعه الحقيقي فإن الفعل الخيالي بحسب الجرجاني (أي التخييل) ؛ لا يقوم سوى على سلب هذه الإمكانية ؛ عن طريق استراتيجية شعرية هي التناسي (تناسي حقيقة التشبيه) والادعاء والمبالغة.

ونلاحظ انسجام المسار الاستدلالي لعبد القاهر ؛ حيث إلى جانب تقسيم التشبيه إلى ظاهر وخفي ؛ يجعل التخييل صنفين ؛ الأول أصله تشبيه يتم تناسيه وادعاء إقرار حقيقة القول في منطوقه، لكنه، مع ذلك، يحتفظ بنوع من العلة الظاهرة (علة التشبيه)[52]. أما الثاني فهو بدون تعليل : «وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه (...) بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة ؛ ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال، ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان...»[53]. ومن هذين الصنفين سوف يفرع ضروبا أخرى سنتناولها فيما بعد.

فهذا الصنف الثاني ـ غير المعلل ـ تخييل يقوم على إلغاء تام لحدود القياس الذي يمثله التشبيه، بحيث ينكر وجوده، ويفقده مرجعيته، بالتالي نكون أمام استحالة أي تحقق واستدلال على المعنى المراد في العقل، لكن هذا الإلغاء لا يمس الوضع الانطولوجي للتشبيه أو الاستعارة ؛ بما أن الجرجاني يقرهما ؛ ذلك أن هذا الضرب نفسه يقوم من حيث تبريره، على مقوم تشابهي لا غير، فالذاهب في هذا الضرب من التخييل ؛ إنما يشتبه

---

51 ـ ن.م.س.، ن.ص.

52 ـ عبد القاهر الجرجاني، ن.م.س.، ص. 257.

53 ـ ن.م.س.، ص.ص. 362 ـ 363.

لديه أنه لا تشبيه ؛ فالإدراك هنا لـ "تلك الصفة بعينها" و"حقيقتها" حادث على سبيل التشبيه "كأنهم..." و«كأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال...» ؛ دون أن يحصل قطعا ؛ وعيا وعقلا.

بالتالي فإن إلغاء المكون التشبيهي لا يقيم حدا انطولوجيا، مقامه، سوى الحد التشبيهي ذاته، لأنه سوف يكون الغاء اتفاقيا ومؤقتا ؛ يضفي على مقال التخييل صفة الادعاء والخداع والإيهام (الفني) بغرض إحداث أثر نفسي وإيصال مغزى معين منبعث من موقف انفعالي (شعوري) تستجيب له الرغبة والميول لدى المتلقي. وهي استجابة تقتضي تمثل هذا الإيهام لمعنى لا عقلي. وذلك أن عبد القاهر يصنف المعنى إلى قسمين : عقلي وآخر لا عقلي (أي تخييلي) ؛ فالأول يجري مجرى الاستنباط العقلي[54]. أما الثاني (التخييلي) :

«فلا يمكن أن يقال إنه صدق ؛ وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي ؛ وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا...»[55].

ويقوم التخ ـ ـل الذي بدون تعليل على ادعاء حصول انطولوجي لمنطوق الكلام، والغاء مرجعية التجوز وإعمال المجاز. ويستقريء عبد القاهر مظاهره من خلال كثير من النصوص الشعرية[56] مقررا أن «التشبيه فيها قد نسي وأنسي وصار كما يقول الشيخ أبو علي فيما يتعلق به الطرف أنه شريعة منسوخة»[57].

يستهدف فعل التخييل إياه إحداث تحول نوعي في طريقة استقبال المتلقي للملفوظ، كما قلنا، ليصير إلى حال الاستغراب والتعجب والتمتع.

إلا أن ذلك لا يحصل، لدى عبد القاهر، إلا إذا كان المتلقي «المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالهمس، وكمسرى النفس في النفس...»[58].

54 ـ ن.م.س.، ص. 228.
55 ـ ن.م.س.، ص. 231.
56 ـ انظر ن.م.س.، ص. 265.
57 ـ ن.م.س.، ص. 266.
58 ـ ن.م.س، ن، ص.

وإذا كان الفعل الخيالي متأصلا في هذه الإوالية التشـ.يهية وتظل مضمرة فيه، فإن عبد القاهر يقدم، عكس غيره (ابن الأثير مثلا)، حدا دقيقا لمفهوم التخييل ومختلف تمظهراته.

6 ـ حد التخييل واستقراؤه عند الجرجاني

يقدم عبد القاهر حدا للتخييل من حيث وجوده وعلاقته بالحقيقة ؛ يجمل ما سلف أن تعرضنا له :

«وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى»[59].

إن الدقة التي يصدر بها عبد القاهر الجرجاني أحكامه وآراءه، بالإضافة إلى الأمانة في الإشارة إلى ما هو عام لدى الجمهور أو مخصوص عند غيره من العلماء ؛ هي التي تدفعه إلى اعتبار هذا الحد "رأيا شخصيا" ؛ بالتالي نتساءل لماذا لم يثبت الجرجاني أي تنسيب لمفهوم "التخييل" ؟ ألأنه صار متداولا ؟ لكن لماذا يقرر أن هذا التعريف يخصه هو ("أريده") ويخص مقاما معينا ("ههنا") ؟ لاشك أن قراءة تعتمد اختراق النسق المعرفي بكامله للجرجاني، (كقراءة محمد بنيس) تلغي هذه الأسئلة من أساسها وتصير عديمة الجدوى أي أنها تقوض، معرفيا، هذه الأسئلة وتفرغها من مسبقاتها الجاهزة. وما نأخذه ونسترشد به من هذه القراءة هو هذا الابعاد ذاته لله، . ة ات، لأنه يضيء لنا المآزق والمحارج قبل الركون (أو دونه) إلى جواب ما. فالدخول في حوار مع الجرجاني بهذه الكيفية، لا يفتأ يربكنا ونربكه.

فإذا كان التخييل «ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا»، فهل يخرج عن حده كل ما يثبت فيه الشاعر أمرا ثابتا أصلا أو كل ما لم يثبت فيه غير الثابت أصلا؟ وهل يمكننا بالتالي تحديد التخييل بحالات أو مواقف شعرية دون غيرها ؟ يبدو أن التخييل هنا لا ينسحب على مجمل الخطاب الشعري، بل يهم ما يـ ـعصي الطريق إلى تحصيله ؛ وما يكون موقع الشاعر، أثناء قوله، مكان الذي يخدع نفسه (كيف يخدع

59 ـ ن.م.س، ص. 239.

نفسه ؟) فيه قبل غيره، (هل هو مجنون ؟) ؛ ومكان الذي يُري نفسه ما لا ترى (هل هو ساحر أو راء ؟). أما ما عدا ذلك فلن يدخل في التخييل.

إن التخييل نسيان تام للتشبيه والاستعارة، بما لا يدع طريقا لتحصيلهما، مع ادعاء المطابقة والصحة في القول، غير أن المسافة التي تفصل التخييل، عن الحقيقة (حقيقة ما وضع له الكلام عادة) غير ثابتة ؛ فلكل فعل تخييلي على حدة موقعه الخاص به ولا يمكن قياسه على فعل آخر. ويقدم عبد القاهر استقراء لبعض من هذه المسافات، لأن الاستقراء في رأيه هو السبيل الوحيد لتناول التخييلات.

فهناك تخيل أقرب إلى الصدق تجسده الآداب والحكم البريئة من الكذب[60] وهنا يوسع الجرجاني مفهوم التخيل ليشمل ما هو بريء من الكذب وهو، لديه، ضرب تظهر فيه حدود القياس والتعليل بحيث يقبله العقل : «ومن هذا النمط أنه تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وإن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهرها قوله :

ليس الحجابُ بمقص عنك لي أملا   إن السماء تُرجى حين تُحتجب[61]

جلي أن معيار القبول العقلي، هو ما يبرر مشروعية هذا التخيل الـ "أقرب إلى الصدق" ؛ لأنه يحتوي تعليلا وقياسا.

وهناك نوع آخر يتجلى في «دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفاده»[62] فهنا تكون الصفة خصيصة محايثة لطبيعة الموصوف، بفعل الادعاء، لكن أصل هذه الصفة تشبيه لم يعد بينا، بسبب الدعوى أو الادعاء إياه ؛ ومحو هذا الأصل هو ما يزيد مسافة البعد عن الحقيقة ؛ ويشرح عبد القاهر آلية هذا المحو والنسيان :

«وأصل هذا [النوع] ؛ التشبيه، ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد ولهم فيه عبارات منها قولهم : إن الشمس تستعير منه النور وتستفيده وتكتسب منه الإضاءة وألطف من ذلك أن يقال تسرق وإن نورها مسروق من الممدوح. . . »[63]. أصل هذا النوع إذن (التشبيه) يمكن

---

60 ـ عبد القاهر الجرجاني، ن.م.س.، ص. 240.

61 ـ ن.م.س.، ص. 241.

62 ـ ن.م.س، ن. ص.

63 ـ ن.م.س.ن.، ص.

للعقل الاستدلال عليه رغم إلغاءه بل إلغاء الحدود بين الأشياء وقلب العلل والمسببات الطبيعية.

ونوع آخر لا يهم إلغاء العلة، بل تعديلها ؛ إذ يتم فيه تغيير سبب حدوث الشيء بسبب يختلقه الشاعر : «وهو أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنه إما كان لعلة يضعها الشاعر ويختلقها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمور فمن الغريب في ذلك معنى بيت فارسي ترجمته(*) :

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته   لما رأيت عليها عقد منتطق(64)

وينفي عبد القاهر عن هذا النوع أن يكون أصله تشبيها ؛

«فهذا ليس من جنس ما مضى، أعني ما أصله التشبيه ثم أريد التناهي في المبالغة والإغراق والإغراء»(65).

وهو ما يريك ما ذهبنا إليه سابقا، من أن التخييل، أصلا، تشبيه منسي، من خلال أراء عبد القاهر ؛ على أن كون الاستشهاد الشعري هنا ينتمي إلى متن فارسي يترك لنا مخرجا ما ؛ خاصة وأنه حين يمثل لهذا النوع من المتن الشعري العربي، يقرر أن أصله تشبيه ؛ ومع ذلك يبقى الجرجاني مترددا في الحسم ؛ ويبقى الاعتراض على أصلية التشبيه قائما، مما يدفع بنا إلى البقاء والاحتماء بنسبية الرأي وتجنب إطلاق التعميم :

«ويدخل في هذا الفن قول المتنبي :

لم يحك نائلك السحاب وإنما   حُمّتْ به فصبيبها الرحضاء

لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث فإنه وضع المعنى وضعا

(*) نلاحظ هنا اجتياز الجرجاني حدود متن الشعر العربي إلى الفارسي. وهو ما يؤكد أهمية الالتفات إلى هذه المتون "غير العربية" كما يدعو إلى ذلك م. بنيس ؛ ليس فحسب في الحاضر بل أيضا في قراءة القديم ؛ لأن العلاقة بين القديم والثقافات الفارسية والهندية والسريانية... غير ملتفت إليها بقدر الاهتمام بالثقافة اليونانية والغربية راهنا...

64 ـ ن.م.س، ن.ص.

65 ـ ن.م.س.ن.، ص.ص. 241ـ242.

وصـوره في صـورة خـرج م ع ه ا إلى مـا لا أصل له في الـ ـ ه فـهـو كـالواقع بين الضربين »[66].

وداخل هذا التردد يرجع الجرجاني جانب الأصل التشبيهي مؤكدا أن هناك «أقرب منه وأصله تشبيه جلى تعمل الصنعة لاخفائه»[67].

ثم هناك نوع آخر قريب من السـالف ؛ حيث يدعي الشـاعـر وضع علة تخلف مـا هو متعارف عليه وهو :

«ما يكون للمعنى والفعل من الأفعال علة مشهورة ويضع له علة أخرى.. »[68].

وكل هذه الأنواع تدخل بحسب التقسيم الثنائي العام الذي أشرنا إليه سابقا، تحت التخييل المعلل، أي ما يخضع لترتيب عقلي معين، يـ ـجه جهاز التأويل أو التأول بتعبير عبد القاهر ؛ هذا الجهاز الذي يستدرك عملية تناسي التشبيه، ليربط القول بمرجعه الوجودي، ومقامه التداولي حسب ظروف التلقي ونوعية المخاطب والموضوع ؛ وخارج هذا المقتضى التداولي النفسي يبقى الملفوظ التخييلي مجانبا للحقيقة باعتبار منطوقه الحرفي، لذلك تتقلص أو تزداد المسافة التي تفصله عن الحقيقة والصدق بحسب "علله".

أما التخييل الذي يفتقد أي تعليل فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة ؛ «خداع للعقل وضرب من التزويق»[69]، وهذا دون أن تفتقد ترسباته التشبيهية أو الاستعارية ؛ وطريقة بنائه كما يحددها عبد القاهر أنهم :

«إذا استعاروا اسم الشيء بعينه من نحو شمس أو بدر أو بحر أو أسد فإنهم يبلغون به هذا الحد ويصوغون الكلام صياغات تقضي بأن لا تشبيه ولا استعارة ومثاله :

قـامت تظللني من الشـمس شـمس أعـز علي من نفـسي
قـامت تظللني ومن عـ ـشـمس تظللني من الشـمس[70]

66 ـ ن.م.س.، ص. 242.

67 ـ ن.م.ن.ص.

68 ـ ن.م.، ص. 257.

69 ـ ن.م.س.، ص. 39.

70 ـ ن.م.س.، ص.ص. 263.264.

فهذا الفعل التخييلي نفسه، يلاحظ عبد القاهر، يثير عجب الشاعر وتعجبه. وأهم ما يميز هذا الصنف (غير المعلل) أن درجة التناسي والادعاء تبلغان مداهما الأقصى :

«وذلك أن تنظر إلى خاصية ومعنى دقيق في المشبه به ثم تثبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه وتتوصل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من البين وزال عن الوهم والعين، أحسن توصل وألطفه ويقام منه شبه الحجة على أن لا تشبيه ولا مجاز، ومثاله قوله :

لا تعجبوا من بلى غلالته قد ند أزراره على القمر»[71]

لابد من الإشارة إلى أن ما اعتبرناه، ويعتبره عبد القاهر، انبناء للفعل الخيالي ؛ على تشبيه منسي قصدا، ليس بالضرورة محايثا لطبيعة هذا القول من حيث هو معطى (انطولوجيا) ؛ بل أساسا من حيث هو "ظاهرة" وقد بناها الخطاب الواصف (الشعرية/البلاغة)، أي أنه إجراء ماوراء خطابي أكثر مما هو خصيصة ملازمة للخطاب الشعري في بعده الخيالي.

ويمكننا الالتفات إلى جملة ملاحظات نستقيها مما سبق :

1 ـ يقوم التخييل عند عبد القاهر، من حيث أصله، على فعل تشبيه منسي يعضده الإدعاء.

2 ـ التخييل مناف للحقيقة، ضرب من الكذب والخداع.

3 ـ الادعاء والإيهام يحدثان بقصد تحصيل انفعال ما لا غير ؛ بالتالي ليس للتخييل قوام معرفي أو عقلي.

4 ـ ليس كل شعر تخييلا ؛ فمن الشعر ما هو صادق وغير تخييل أي استعارة.

5 ـ يميز الجرجاني شرط "الحقيقة" الذي تحتفظ به الاستعارة (وكذا التشبيه) عن التخييل. وفي هذا الصدد يرى جابر عصفور[72] أن عبد القاهر حار وارتبك إذ يدخل الاستعارة في التخييل تارة ويخرجها منه تارة أخرى لكن هناك حدا صارما بينهما، كما يرى

---

71 ـ ن.م.س، ص. 265.

72 ـ جابر عصفور 1973، ن.م.س، ص. 325.

محمد بنيس[73]. ذلك أن عبد القاهر يميز جيدا بين الاستعارة كقول بلاغي يوفر مقومات الاستدلال العقلي على المعنى المقصود، وبين التخييل بما هو فعل يخرق هذه القاعدة نفسها حتى حين (بل خاصة) يكون قائما في أصله على تشبيه أو استعارة ؛ ففي هذه الحالة يرتسم المدى الاستدلالي الأبعد لعبد القاهر، في شرح القول التخييلي برده إلى أصله الاستعاري وليس هو نفسه استعاريا ولا عكس. فلابد من التمييز هنا بين الاستعارة (والتشبيه) كفاعلين في سيرورة تكون الفعل التخييلي وبين التمظهر العيني له. بالتالي نرى عبد القاهر، منسجما في تصوره العام بإخراجه الاستعارة من التخييل ؛ لأنه لا يعامل هذا الأخير باعتباره مقولة كبرى تندرج تحتها الأنواع البلاغية ؛ بل باعتباره مقولة تخرق حد الحقيقة الذي تظل الصيغ البلاغية، تلك، محتفظة به.

من عناصر هذا الانسجام تأكيد عبد القاهر أن أغلب التخييلات أصلها استعارة أو تشبيه، لكن استراتيجية الادعاء والتناسي تبعدهما ؛ فضلا عن أن الاستعارة بما هي ضرب من التشبيه، قياس يؤدي إلى معنى عقلي «يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول»[74]. كما أن أعلى مراتب الاستعارة عنده حيث «يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية»[75]، عكس التخييل الذي يكون ذا معان لا عقلية.

لكل ذلك، ليس غريبا أن يحسم عبد القاهر في فصل الاستعارة عن التخييل :

«أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعي دعوى لها شبح في العقل»[76] عكس دعوى التخييل التي لا "طريق إلى تحصيلها".

وإذ يهم الأمر إرجاع القول إلى أصله، وبحسب التصور إياه، فإن إجراء هذه العملية على القول التخييلي هي التي توصل إلى الاستعارة أو التشبيه كأصلين ولن تتجاوزهما. وذلك ما يقوم به عبد القاهر أحيانا، ويرى عدم جدواه أحيانا أخرى مادامت حقيقة التخييل هي الخداع (الفني) والإيهام والادعاء.

73 - محمد بنيس، 1990، ن.م.س، ص. 139.

74 - عبد القاهر الجرجاني، ن.م.س.، ص. 15.

75 - ن.م.س، ص. 49.

76 - ن.م.س.، ص. 239.

6 ـ يؤشر هذا "الحضور الأصلي" للاستعارة والتشبيه في تكون التخييل على أن هذا الأخير لم يكن سوى مفهوم فرعي في تصور الجرجاني، مادام لا يشمل الشعر كله ولا يهم سوى «ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا»(77).

7 ـ ولأنه كذلك، فهو ليس سوى رصد لمجموعة من حالات "الخروج" والخرق لما هو عقلي، رصدا ليس بالضرورة استنباطيا كليا، بل استقرائيا جزئيا بحسب الحالات وتنوعها. فالتخييل بالتالي غير قابل للتنميط المسبق :

«اعلم أن ما من شأنه التخييل أمره في عظم شجرته إذا تؤمل نسبه، وعرفت شعوبه وشعبه ـ على ما أشرت إليه قبيل ـ لايكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن تتبع الشيء بعد الشيء وتجمع ما يحصره الاستقراء...»(78).

8 ـ تبدو الملاحظة السالفة (8) تسير ضد الملاحظات السابقة عليها. وهنا نسجل مرة أخرى وضعية قراءتنا المتعثرة، فتعظيم "شجرة التخييل" يفرغ زعمنا بفرعية المفهوم لدى الجرجاني ؛ كما يشوش على آلية التحكم في التخييل وردها إلى العقلي والتشبيه كما مارسها الجرجاني نفسه. لكن يظل الوضع المشروط للتخييل منفذا لالتماس تماسك ما. فإذ يشيد عبد القاهر بشساعة المجال التخييلي، يشرط معرفته بتأمل نسبه أي رده ـ معرفيا ـ إلى أصوله، كما يشرط متابعة تعيناته الفرعية المتعددة، وهما فعلان يقودهما القياس العقلي. إلا أن هذا الوضع نفسه هو ما يحيل على انفتاح التخييل وتجاوزه للتصنيف وهو ما يمكن اعتباره إشارة إلى حدود هذا القياس نفسه في معالجة التخييل الذي ينفرد كل فعل من أفعاله بوضعه الاعتباري الخاص.

7 ـ حازم القرطاجني : شعرية المحاكاة

يقدم حازم في نموذجه لبناء الشعرية العربية، نموذجا نظريا متكاملا ؛ ذا أسس فلسفية، مرجعيا، واضحة ومعلنة ومتماسكة ؛ يجعل من الخطاب الشعري موضوع معرفته حصرا. إضافة إلى أنه يضع مفهوم التخييل كمركز أساس في فهم طبيعة هذا الخطاب. وأهم من ذلك، بناؤه لهذا المفهوم على نظرية المحاكاة بمرجعيتها الفلسفية(*).

77 ـ ن.م.س، ن. ص.

78 ـ ن.م.س، ص. 240.

(*) سوف نتناول نظرية المحاكاة بتفصيل في الفصل الثالث.

فإذا كان عبد لقاهر لجرجاني - كما يلاحظ محمد بنيس[79] - لا يذكر لمحاكاة تماما ؛ فإن حازم يبني تصوره على مفهوم المحاكاة مشيرا - ووعيا - إلى أصلها الأرسطي وهجرته إلى الخطاب لفلسفي في الثقافة الإسلامية خاصة لدى ابن سينا. من تم يتأسس مشروعه مباشرة على لأنطولوجيا لأرسطية - السينوية. لكن ذلك لا يمنعه من لتأكيد على الاستقلال لنظري لعمله ضمن الشعرية العربية القديمة : مؤكدا بذلك على خصوصيات المتن الشعري لعربي، ومحدودية لقوانين لتي صاغها أرسطو[80]. فلو أن هذ لأخير - في نظره - اطلع على أشعار لعرب وما فيها من حكم وأمثال وطرق ستدلال لأضاف قوانين أخرى إلى عمله ؛ ويستند حازم في ذلك، كمنطلق يضفي المشروعية على تصوره، إلى رأي ابن سينا في نهاية تلخيصه لشعرية أرسطو، إذ يقول : «لا نبعد فنجتهد نحن فنبتدع في علم لشعر لمطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذ لزمان»[81]. فهذ لتصور لـ "علم لشعر لمطلق" كمفترض معرفي، هو نفسه ما يضفي النسبية على مقترحات أرسطو ويضبط حدود التعامل معها من طرف لشعرية لعربية القديمة.

يؤكد حازم إذن على وضعية المتن الشعري العربي كمتغير حاسم في صياغة القوانين الكلية للشعرية العربية ضمن "علم الشعر المطلق" ؛ مما سوف يؤدي بالتالي إلى تفرد البناء لنظري وانتسابه إلى "أصوله" الخاصة. وتكون معالم هذ التفرد مستندة، إلى ما أشرنا إليه سابقا، من مركزية التشبيه في الشعرية العربية لقديمة وإذ يعقد حازم مقارنة الشعر لعربي باليوناني، من حيث تو فقاتهما، فهو يميز الشعر العربي بالتشبيه ؛ قائلا :

«فأما غير هذه الطرق، فلم يكن لهم [اليونانيون] فيها كثير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر ليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنما وقع كلامهم في التشبيه في الأفعال لا في ذوات لأفعال. ولو وجد لحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات و ختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا، ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها (...) وحسن مآخذهم

79 محمد بنيس، 1990، ن.م.س، ص. 139.

80 حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقد وتحقيق محمد الحبيب بن لخوجة 986 لطبعة ااا)، دار الغرب الاسلامي، بيروت.

81 - ن.م.س.، ص. 69.

ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[82].

إن إدراج مفهومي المحاكاة والتخييل سوف يكون لدى حازم عن وعي بمقتضيات المعطى الشعري العربي، أي ضمن بناء نظرية في التخييل الشعري عند العرب في أفق استيعاب وتمثل التصورات السابقة عليه (خاصة عبد القاهر) لكن دون الخروج عن سلطة النموذج القديم بجميع إلزاماته النظرية. فالتخييل الشعري باعتباره محاكاة يؤطره مفهوم الصنعة[83] كموجه أساس للشعرية العربية القديمة. لذلك يركز حازم على اعتناء العرب بتقويم الطبع وتصحيح المعاني أي ضرورة اكتساب الدربة وتمثل قوانين ومعايير صناعة الخطاب الشعري :

«ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال وأن تكون له قوة ملاحظة...»[84].

وهذا الخزان المعرفي الادراكي والموسوعي ؛ هو الذي يشكل المواد الأولية لبناء القول الشعري التخييلي. ذلك أنه «يكون للنفس إحساس بالشيء المتخيل وتقدم لها عهد به»[85]. ومن تم يعتبر التخييل عمادا وشرطا في حد الشعر :

«الشعر كلام مخيل موزون، مختص، في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها غير التخييل»[86]

لقد صار التخييل ـ عكس ما هو لدى الجرجاني ـ عنصرا تأسيسيا في بناء نظرية الشعر. هذا إضافة إلى الحسم في إشكالية الصدق والكذب وتحييد تقابلهما كمحدد لصفة

---

82 ـ ن.م.س، ن.ص.

83 ـ انظر ن.م.س. ص.ص. 26 ـ 27.

84 ـ ن.م.س، ص. 42.

85 ـ ن.م.س، ص. 118.

86 ـ ن.م.س، ص. 89.

الشعري والخيالي. كما أن التخييل في الشعر يظل محافظا على وظيفته النفسية التأثيرية في المتلقي كما هو لدى الشاعريين والبلاغيين العرب الذين تعرضنا لهم. ذلك ما يستعيده حازم ضمن تصوره الأشمل والأمتن من حيث الأسس المعرفية لبنائه :

«الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[87].

لوظيفة التأثير النفسي فعل جمالي يقع خارج الصدق والكذب، وهو إحداث الغرابة والتعجب ؛ وهما معا ليسا رهينين بأي حال، بمدى صدق أو كذب القول الخيالي الشعري، من حيث مقدماته وطرقه "الاستدلالية". لكن الصدق يبقى هو الأصل ؛ بل إن القول التشبيهي والمحاكاتي صدق أصلا ؛ والكذب فيهما على سبيل التجوز :

«فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول صدق. فإذا قيل في الشيء : إنه كالشيء، وكان فيه شبه منه، فهو قول حق لأن الكاف وحروف التشبيه إنما وضعت لأن تدل على الشبه من حيث هو موجود (...) وكثير من الناس يغلط فيظن أن الت[illegible]ـه والمحاكاة من جملة كذب الشعر وليس كذلك لأن الشيء إذا أشبه الشيء فـ[illegible] بيهه به صادق (...)

فقد تبين أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما إلا بالإفراط وترك الاقتصاد»[88].

وهذا الإفراط ينضبط لحدود معينة يرسمها اقتصاد التخييل. ذلك ما ينجزه تكامل وفعالية الجهاز التكويني للقدرة الشعرية المتألف من عدة قوى :

87 - ن.م.س، ص. 71.

88 - ن.م.س، ص. 75.

«ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة.

فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازا بعضها عن بعض، محفوظ كلها في نصابه (...)»[89].

فاشتغال هذه القوى المتلائم والمتماسك هو الذي يرسم طبيعة التخييل وحدوده.

والقوة الحافظة تحيل على الأهمية الحاسمة، لدى حازم، للذاكرة ؛ ذلك الخزان الذي يعطي المادة الخام لقدرات الشاعر (على التأليف والبناء) والتي اكتسبها بحيث يستطيع بقواه المائزة انتقاء المعلومات التي تليق بالغرض الشعري المقصود. وبعد ذلك يأتي دور القوة الصانعة أي بناء العناصر السابقة وتأليفها في أسلوب مخصوص وأوزان وصور مناسبة.

على أن المستند النظري يعود إلى الخطاب الفلسفي الفارابي والسنوي ـ الأرسطي ؛ وخاصة تصور ابن سينا لقوى النفس[90].

والأساس النفسي، لحد التخييل، هو ذاته ما يتولى تسييج مفهوم المحاكاة باعتبارها تخييلا :

«والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[91].

إن أهم ما يبدو لنا في تصور حازم القرطاجني للتخييل هو توسيعه والخروج به من المجال النفسي المحض ؛ أي أنه يتجاوز المدلولات والمعاني وحدها ؛ إلى الأسلوب والنظام، والوزن... ؛ مع الاحتفاظ بالتلقي كعماد للتخييل ؛ التلقي المنفعل. وهو ما يدفعنا إلى اعتبار أن مشروع المنهاج يقوم على إعادة بناء المعطيات التي ظلت آراء

---

89 ـ ن.م.س، ص.

90 ـ انظر ابن سينا : الشفا : كتاب النفس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982، بيروت، ص. 565 وما بعدها.

91 ـ حازم القرطاجي، ن.م.س، ص. 89.

متفرقة لدى الشاعريين السابقين أو على الأقل ظلت مترددة دون أن تستند إلى مرجعية معلنة من الناحية الفلسفية الأنطولوجية. ولعل توارد استدعاء المشابهة كقوام أساس للمحاكاة لدى حازم يمضي في هذا الأفق. لذلك يظل المنهاج، رغم كل ما قيل حوله، في حاجة إلى دراسة تعتمد ابستمولوجية مضبوطة وواعية ؛ لإعادة نمذجة بنائه النظري خارج أي اعتبار مسبق وهو ما يعوزنا بحكم السير الذي اختطته هذه الصفحات لنفسها ؛ من عبور غير مكتمل.

إن معالجة حازم تنفصل عن تناول عبد القاهر، من حيث المنهج، فهذا الأخير لا يرى غير الاستقراء طريقا لتناول التخييل بينما يقوم تصور "المنهاج" على عمل استنباطي، يرسم حدود الكليات والمبادئ، قبل التمثيل بالنصوص.

لذلك يحدد حازم كيفيات حدوث الفعل التخييلي ذهنيا ويعتبر أن طرق وقوع التخييل في النفس هي أن :

«- يتصور في الذهن شيء، عن طريق الفكر وخطرات البال.
- تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا.
- يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك.
- يحاكي لها صورته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة.
- يحاكي لها معنى بقول يخيله لها - وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج - أو بأن توضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»[92].

فالتخييل هنا، باعتبار معادله المحاكاتي، ليس مفهوما فرعيا، بل هو المنطلق والكلية العامة. ذلك أن له مسوغاته الوجودية حتى خارج التخييل الشعري حصرا ؛ بالتالي له مرتكز انطربولوجي ونفسي ؛ والتخييل الشعري، كيفما كان، ليس سوى اقليم لانطربولوجيا وانطولوجيا محاكاتية، شاملتين لأن حازم ينطلق من وجود خاص ونوعي ومتعدد لفعل التخييل المحاكاتي في الطبيعية ؛ حيث تشكل المرآة بانعكاساتها نموذجا جليا، كما في الصناعة، وهو ما يمثله النحت وحسنه المتمثل في الدقة واتقان

92 - ن.م.س.، ص.ص. 89-90.

تشكيل الأجسام المنحوتة[93]، ثم مستوى الكلام الذي ينتج أفعالا تخييلية (معنى...) تماثل أشياء الطبيعة كـ «تصور أشعة الكواكب والشمس والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والأودية والمدانب والأنهار (...) ؛ ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية (...) »[94].

وبناء على ما سبق نفترض أن نظرية التشبيه والاستعارة (المشابهة) هي التي ظلت، ابستمولوجيا، تحكم نظرية المحاكاة/التخييل، في المجال العربي الإسلامي، وليس العكس، باعتبار حازم ممثلا لمجهود التركيب بين النقدي/البلاغي الشعري والتنظير الفلسفي، أي اقترابا من حدود أحد الأسقف الممكنة للشعرية العربية.

فالعلاقة بين الحقيقة والتخييل لا تبرح مكانها، كما رأينا مع عبد القاهر، لأن الإمكان الواقعي هو السياج الأقصى لحد حقيقة القول الشعري التخييلي، والخروج عن شروط الصدق لا يكون إلا بفعل التجوز والمبالغة لاعتبارات ذريعية صرف :

«لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك، أو الممتنع إلى المستحيل ؛ وإن كان الممتنع فيها أيضا دون الممكن في حسن الموقع من النفوس»[95].

كما أن ادراج المحاكاة ضمن الجهاز المفهومي للمنهاج، لا يعدو أن يكون كما أشرنا إلي ذلك عدة مرات، مرادفا أو على الأقل معادلا مساويا للتشبيه، كمرتكز أساس في معالجة قضايا الخيالي في الشعرية العربية، مع فارق القدرة البنائية والابستمولوجية للمنهاج على الصياغة المفهومية الدقيقة والمشروعية أيضا. لنؤكد ذلك ؛ يقول :

«وتنقسم المحاكاة أيضا ـ من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد ـ قسمين : فالأول هو

93 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 126 ـ 127.

94 ـ ن.م.س، ص. 127 ـ 128.

95 ـ ن.م.س، ص. 136.

التـ ـ ـ ـه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع»(96).

وبعد سياج الحقـ ـقة والذاكرة ومكونية التشبيه، يقدم حازم سياجا آخر للتخييل والمحاكاة وهو الحس : فالذاكرة وما يترتب عنها من إتقان الصنعة والقدرة على التأليف ضمن المقتضى المقامي (التلقي - السمع) موجهان أساسيان في عمل التخيل الشعري ؛ وينضاف إليها السياج الحسي ضمن المنظومة المعرفية للفلسفة الإسلامية :

«إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال مما يحس ويشاهد»(97).

يقوم التخييل الشعري، إذن، على إدراك حسي. وهو اختزال شمولي للخيالي إلى الحسي مما يقصي المجردات عن كونها مادة للتخييل إلا عن طريق تمثيل حسي أي من خلال إحالاتها المادية المحسوسة :

«وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتمد فيَ ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار..»(98).

ولعل أهم ما يمكن أن نلاحظه، في هذا السياق، تنبيه حازم، إلى الفرق بين الكلام التخـ ـلي الذي يقوم على إدراك المشابهات بين المحسوسات وتأليفها وبين الإحالة الدلالية للغة (الاسماء)، محسوسة كانت أم مجردة فهي ليست فعلا تخييليا.

وينبني هذا الرأي عند حازم على تصور طبيعة المعنى وحدود تعالقاته الذهنية والنفسية وعلاقتها بالمعنى الشعري الخيالي :

96 - ن.م.س، ص. 96.

97 - ن.م.س، ص. 98.

98 - ن.م.س، ص. 98-99.

«فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن [الفكرية، المعرفية..] ليس لمقاصد الشعر حولها مدار. وإنما تذكر بحسب التبعية للمتعلقة بإداك الحس...»[99].

فالسياج الحسي للفعل التخييلي الشعري يقصي عنه أي محتوى معرفي فكري؛ وذلك متأت، لدى حازم، من كون "المعرفة الشعرية" تهم الجمهور وتقصد إثارة الانفعال وليس الإقناع؛ لبلوغ هدف التأثير في المتلقي باستدراج واستدعاء عواطفه ونوازعه الحسية الذاتية والتلاؤم مع عاداته الثقافية المشهورة؛ في كل ذلك يتغيا الخطاب إحداث أثر المتعة والتعجب والانبساط :

«فالنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك»[100].

للمتعة والزينة والبهجة إذن دور حاسم في نجاح التخييل الشعري باعتبارها مقصده الأخير ودرجات هذا الإحساس الجمالي تتسع أو تضيق بحسب ابتعاد المحاكاة عن نموذج المحاكى أو خلقها لحالة الغرابة وهي ما يقترن بالإبداع عند حازم :

«.. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبها وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[101].

توفر لنا الآراء الكثيفة للمنهاج، حول المعطى الشعري كتخييل - محاكاة؛ عدة أمكنة للقراءة تفتح الشعرية العربية على آفاق معرفية تظل في حاجة إلى البناء والتشييد.

وفي السياق الذي ندرج فيه هذه الملاحظات، يهمنا تسجيل استمرار وظيفة التخييل كمحاكاة، في نفس الأفق الجمالي الذي رسخه الشاعريون والبلاغيون العرب، قبل حازم. نسميها الآن جمالية مادامت تختص بتحسين أو تقبيح شيء ما؛ من جهة، ولأنها قائمة

---

99 - ن.م.س، ص. 29.

100 - ن.م.س، ص. 94.

101 - ن.م.س، ص. 91.

على أسس فلسفية جلية ومبنية نظريا. وهي الوظيفة نفسها التي حظي بها التشبيه، مما يؤكد معادلة وترادف هذا الأخير بالمحاكاة عربيا. بل إن إواليات المحاكاة لن تخرج عن شرائط التشبيه "الناجح" كما صاغها البلاغيون والشاعريون قبل القرطاجني كما تناولنا ذلك ؛ على الأقل في جانب من جوانبها، دون أن نتابع التفاصيل ؛ فحازم، أيضا يرى أن العقلي والمشهور ضروريان لأن :

«أحسن التخاييل ما اشتهرت فيه الأوصاف وعمت»[102].

كما «ينبغي أن يكون المثال المحاكى به معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم بال جـ ـة، ولا يمكن أن ينكر ويجهل»[103]. وشروط العقلي هنا تفرض حد الحقيقة باعتبارها المقبول والمشروع في الذوق العام.

ومن تم يشتغل التخييل الشعري، باعتباره محاكاة، بـ "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمـ ـلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما (...)»[104].

فالتخيل الخارج عن قوانين العقلي والحقيقي وهم وتمويه ؛ وأحسنه ما يستعيد العلائق الموجودة سلفا في الواقع. فالمحاكاة الشعرية (التخيل) تستند إلى أنطولوجيا معطاة مسبقا في الأعيان قبل الأذهان ؛ كمعطى خارجي مدرك في استقلال عن الذات ؛ وتشـ ـلها يتم عبر عملية تمثيل (تشبيه) متوالية، تصاعديا، من الأشياء كما هي حاصلة في الوجود إلى الأشياء وهي متمثلة ذهنيا (معاني) وكلما تصرفت الذات الشاعرة، في حدود التطابق، حسب المقام التداولي المبرر لهذا التصرف، كلما نحا القول الشعري التخـ ـلي باتجاه الوهم. ولأن الشعرية المحاكاتية لدى حازم تنطلق من المنظور الفلسفي للانطولوجيا الفارابية السينوية، فربطها للتخييل بالحسي، من حيث المادة، وبالسياج العقلي، من حيث الحدود والتصور ؛ يعود إلى جعل القوة الخيالية، في ظل المنظور المشار إليه، تقع في مرتبة دنيا ضمن تراتبية قوى النفس ؛ باعتبار المخيلة قوة حيوانية ـ

102 ـ ن.م.س، ص. 105.

103 ـ ن.م.س، ص. 112.

104 ـ ابن سينا : ن.م.س، ص. 1061، وانظر للتفصيل المقالة الرابعة في الحواس الباطنة، ص. 156 وما بعدها.

شهوانية، عكس القوى العقلية ذات المرتبة السامية ونمثل لهذه الانطولوجيا بابن سينا الذي يرجع إليه حازم كثيرا :

«وفي الإنسان للوهم خاصية حمل النفس على أن يمنع وجود أشياء لا تتخيل ولا ترتسم فيه ويأبى التصديق لها فهذه القوة لامحالة موجودة فينا وهي الرئيسة الحاكمة في الحيوان حكما ليس فصلا كالحكم العقلي ولكن حكما تخييليا مقرونا بالجزئية وبالصورة الحسية وعنه يصدر أكثر الأفعال الحيوانية وقد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك صورة ومدرك الوهم معنى ولكل منهما خزانة ؛ فخزانة الحس هي الخيالية (...) وخزانة مدرك المعنى هي القوة التي تسمى الحافظة (...)»[105].

انطلاقا من هذا الأساس الانطربولوجي، لا يتوفر التخييل الشعري في النموذج المحاكاتي لحازم، على أي قوام معرفي بل قوام فني وصنعي ولا يحيل انطولوجيا على أي وجود مشروع يتجاوز المعطى الخارجي وقد اكتسب تمثله الذهني مشروعية يمنحها العقلي والحقيقي بمعياريهما السائدين. ويسيطر على معالجة حازم الطابع المنطقي الصوري لتقسيماته وتفريعاته التي ترفدها هذه الأنطولوجيا / الميتافزيقا ذات الوضع النموذجي - التحكمي، في مسار التفكير الشعري (والفلسفي حوله، من أفلاطون وأرسطو إلى الفارابي وابن سينا إلى حدود كانط وهيغل)[*] ؛ حيث يتموضع، وبشكل مهزوز، طريق الخيال الشعري بين المحسوس والمعقول ؛ يقول حازم :

«ولا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود ؛ أو بمفروض الوجود مقدره. ومحاكاة شيء ما ليس من جنسه ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس ؛ أو غير محسوس بمحسوس أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك»[106].

ولأن مسار البرهنة الصوري لدى حازم، محكوم بهذه الثنائيات، فالتخييل الشعري، كمحاكاة، ليس، فقط، خاضعا لمقبولية عقلانية عامة، أي ما قبله الذوق العقلي والفهم

---

105 - ابن سينا : ن.م.س، ص. 161، وانظر للتفصيل المقالة الرابعة في الحواس الباطنة، ص. 156 وما بعدها.

(*) راجع الفصل III .

106 - حازم القرطاجني، ن.م.س، ص. 91.

العام، (كما هو عند عبد القاهر نسبيا)، بل إنه محكوم نظريا بصورية السياج العقلاني المنطقي الفلسفي ؛ أي بأنطولوجيا الكائن/المعدوم، الإمكان/الاستحالة، عقليا. من تم، لا يمكن للتخييل أن يتجاوز المعقول ؛ فللصنعة الشعرية، خياليا، قيودها الصورية التي تحيل كل ما يقع خارج أسوارها إلى دائرة العدم/اللاكائن :

«ولا يجوز وضع شيء من الواجبات أو الممكنات وضع المستحيل، ولا أن يوضع المستحيل وضع شيء من ذلك في موطن جد ولا في موطن هزل ولا في حال اعتدال ولا تحرج. وقد تقدم أن الفرق بين الممتنع والمستحيل هو أن المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أسود أبيض وطالعا نازلا في حال واحدة»[107].

ومن تم يظل الفعل التخييلي الشعري، رغم كل التفريعات والتقسيمات، على مستوى النموذج النظري، ابستمولوجيا، غير قادر على ملامسة المستحيل، بالتالي ينحد ويكبح انفتاحه الانطولوجي عند حواجز الممكن تصوره عقليا وذهنيا كفعل تركيب بين الأشياء الواقعة في "الأعيان" والمتمثلة في "الأذهان". هو ذا السياج النظري الإبستمولوجي للتخييل الشعري عند القرطاجني وهو محكم البناء. لكن المتن الشعري العربي، الذي خص به مشروعه، ضمن "علم الشعر المطلق"، يستنهض اسئلته الخاصة من داخل عمل حازم نفسه ؛ من حيث ملاءمته ووجاهته، اجرائيا، أي وضعه الابستمولوجي كظواهر يبنيها الجهاز المفهومي لشعرية المحاكاة ـ التخييل ؛ فهذا المتن لم يخرج عن وظيفة التمثيل والاستشهاد، أي وظيفة الاستدعاء عند الحاجة، بعد أن يكون الجهاز الصوري أقام الحدود والرسوم ؛ ولئن كان ذلك يؤشر على المنحى العلمي الاستنباطي للشعرية العربية ممثلا في حازم القرطاجني، فإن عناصر من المتن الشعري العربي كانت تحرج هذا المنحى فيضطر إلى التأول في أماكن عدة[108].

107 ـ ن.م.س، ص. 145.

108 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 139 ـ 141.

الفصل الثاني :

تجذير أنطولوجيا الخيال الإبداعي : أفق شعرية صوفية

تمهيد

بدءا، يمكن طرح السؤال عن جدوى الالتفات، هنا، إلى الخطاب الصوفي الذي قد يبدو هامشيا من حيث اشتغال ابستيماته في انتاج نظرية الأدب والشعرية، راهنا، في ظل النزعة الوضعية والعلموية السائدة معرفيا وإبداعيا.

وقد يبدو أيضا أن هذا التساؤل يفقد معناه باستحضارنا عمليات القراءة والاستنطاق التي خضع لها هذا الخطاب نفسه منذ فترة، من أجل رد الاعتبار لممكناته الرمزية والإبداعية ؛ في ظل أسئلة الحداثة الشعرية العربية بل والعالمية ؛ منذ الانفجار الرومانسي.

إن ما يفرض اهتمامنا بالخطاب الصوفي، في سياق هذه الدراسة، هو قدرته التأسيسية، في الثقافة الإسلامية، على بناء نظرية متفردة بصدد الخيال أي في تأسيس ابستمولوجيا للخيالي. لأن النسق الصوفي يقيم في موقع تعارض جذري مع الخطاب النقدي والبلاغي وكذا الفلسفي العقلاني..

إلا أن الخطاب الصوفي الذي يشكل بحق امتداد فلسفة نبوية إسلامية، كما يرى هنري كوربان[1]، ظل هامشيا من حيث التأثير في بناء نظرية أو تصور آخر، للشعر العربي؛ على الرغم من أن الصوفيين كانوا يجمعون بين التفكير النظري والرمزي والممارسة الإبداعية الشعرية ؛ مما أتاح إمكانات ظلت منسية، فيما يهم الكتابة الشعرية

---

1 ـ انظر : هنري كوربان، 1983 (ط. III) : تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة : نصير مروة ـ حسن قبيسي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص. 283.

حتى مناقشة بعض التغييرات الحاصلة في الشعر العربي المعاصر كما يرى محمد بنيس خاصة في طرحه لمسألة نسيان الكتابة الصوفية[2].

1 ـ وضع الخيال في الخطاب الصوفي

إن أهم ملمح لهذا الخطاب، في مواجهة النزعة العقلانية والخطابية (فلسفة وبلاغة ونقدا..) هو الأسبقية الإبستمولوجية التي يمنحها لما هو خيالي في إنتاج المعرفة وبناء تصورنا عن العالم. وبالتالي يغير المواقع لعدة مفاهيم حكمت تناول الظاهرة الخيالية في الثقافة الإسلامية والعربية، كالعقلي والحقيقي والبياني والمعنى.. فقد صار الخيال هو مؤسس الفعل المعرفي ؛ بل إن له وجوده المستقل والعامل بقوة في العالم ككل ؛ وليس أثرا من آثار الوهم. إنه مؤسس لأنطولوجيا جامعة ؛ على الرغم مما قد يبدو في ذلك من غرابة كما يذهب جلال الدين الرومي إلى ذلك :

«إن الخيال في الروح مثل العدم، (ومع هذا) فلننظر إلى هذا العالم، كيف أنه يدور على الخيال.

فعلى الخيال يقوم ما بين الناس من صلح أو صراع، ومن الخيال ما يعده الناس فخرا وما يجدونه عارا.

ولكن هذه الخيالات التي هي حبائل للأولياء، ليست إلا صورة للحسان في بستان الله»[3].

فالخيال إذن ليس انطولوجيا متعالية فقط ؛ بل يؤسس الوجود العيني والمعيش في كافة تمظهراته.

1.1. اقتراب من وضعية الإقصاء

لقد شكل الخطاب الصوفي بتصوراته المغايرة، مصدر إزعاج للمنظومة العقلانية (فقها وفلسفة وبلاغة). من تم لم يكن إلا ليصنف في درجة أدنى معرفيا. وهو تصنيف

2 ـ انظر محمد بنيس، 1990، ن.م.س.، ص.ص. 48ـ 49.

3 ـ جلال الدين الرومي : مثنوي، الكتاب الأول، ترجمة وشرح ودراسة محمد عبد السلام كفاني، 1966، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ص. 79.

يكاد يساوي تأطير الخطاب الشعري، معرفيا، من طرف هذه المنظومة، فقد قام الخطاب الفلسفي العقلاني - الأرسطي النزعة، وكذا الفقهي بإقصاء الخطاب الصوفي من دائرة المعرفة ذات "المصداقية الموضوعية" ؛ وبالتالي بسحب المشروعية المعرفية منه ؛ إلى الحد الذي يجعله متماهيا بالخطاب الشعري الذي يتخذ في إطار التوصيف العقلاني ذاك، موقع الوهمي الخالي من أي أساس للحقيقة يحيل على التطابق بين ما هو شعري وما هو وقائعي أو عقلي. وللتمثيل لهذه الوضعية نسوق النص التالي لصوفي من القرن 7 هـ. وهو داوود القيصري الذي يحاول رد دعوى من يطعن في الأهلية المعرفية للتصوف :

«وهذا العلم وإن كان كشفا ذوقيا، لا يحظى منه إلا صاحب الوجد والوجود وأهل العيان والشهود، لكن لما رأيت أن أهل الظاهر يظنون أن هذا العلم ليس له أصل ينبني عليه، ولا حاصل يتوقف لديه، بل (هو) تخيلات شعرية وطامات ذكرية لا برهان لأهله عليها - ومجرد دعوى المكاشفة لا يوجب الاهتداء إليها - (من أجل ذلك) بينت موضوع هذا العلم ومسائله (...)»[4].

إلى جانب القوة التمثيلية لهذا النص، وهو لصوفي متأخر زمنيا، نسبيا، نستشف أن العلاقة الموجودة بين الشعري والصوفي، هي بالتحديد هذا السلب لأي قوام معرفي منهما، من طرف العقلي (أهل العلم الظاهر) ؛ أي عنصر الخيالي، وهو ما سوف يتحول ضمن النسق الصوفي نفسه، نظريا، نحو وضع إيجابي، ويفتح الجسر الإبداعي بين الخطابين الصوفي والشعري ويوسع إمكانات انفتاحهما النظري المتبادل.

2.1. إلغاء ثنائية الواقعي العقلي/الخيالي

يقوم الخطاب الصوفي بهدم التعارض بين الواقع والخيال ؛ بتحويله لمركز إنتاج المعرفة من العقل إلى القلب والذوق الكشفي، حيث الخيال قوة خلاقة، بل هو أم القوى الإدراكية والعقلية ؛ لشموليته وامتداده الوجودي الكوني، ليس الذهني فحسب، يقول ابن عربي :

---

4 - داوود القيصري : كتاب في علم التصوف، ضمن نصوص فلسفية، إشراف : عثمان يحيى (1976)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص. 225.

إنما الكون خيال   وهو حق في الحقيقة[5]

من ثم يشمل الخيال العقل نفسه ؛ ولم يعد للتمييز بين الخيالي باعتباره وهما والواقعي بما هو حقيقة، أي معنى، بل إن هذا التمييز نفسه يصير وهميا. وبالتالي ينمحي التعارض «بين "المتخيل" و"الواقع" ؛ والذي يستطيع أن يدفعنا إلى الاعتقاد في بداهة وجود زمان وفضاء خياليين imaginals من جهة، وزمان ومكان "واقعيين" من جهة أخرى»[6].

وبما أن الكشف الحدسي المباشر والوجد الخالص، هما ما يحرك المعرفة الصوفية، فإنها تقطع مع التعارضات والحدود والمسلمات المحتمية بمقتضيات المنطق العقلي الذي يجمع ويرتب في سلم المتخيل عدة ممارسات خطابية تمتد من الأسطوري والديني والصوفي إلى الشعري والفني. وهذا القطع يمكن من بناء نظرية للخيال لا تخضع لمتطلبات الميتافزيقا الثنائية العازلة للأشياء عن مدركاتها وصورها، والتجزيئية في رسمها للحدود والفصل المنطقي فيما بينها ؛ كما يقرر گي لاردوف، حيث يتم التعامل مع مذهب الخيالي، فلن يبقى للتمييز الاثنيني أي جدوى و«لن يكون في عالمنا سوى الخيالي l'Imaginal؛ ولن يكون الزمان والمكان الواقعيان اللذان يتأتيان بكيفية "محسوسة مباشرة" أقل وساطة ولا أقل إنتاجا ولا أقل خيالية من المكان والزمان اللذين يعتبران بنفسيهما خياليين»[7]. ربما نكون هنا أمام حد أقصى في تتويج الخيال، مما يرتب وضعية قلب شامل للمسلمات التي يواجهها هذا التتويج ؛ وذلك ما سوف يقيم أوضاعا أخرى، مقلوبة، للاقصاء، (لما هو واقعي وعقلي). لكن لابد من الإشارة في هذا السياق إلى أن مفهوم الواقع لا يوجد كمقولة مطلقة تؤدي إلى الحقيقة ؛ وهو بالتحديد ما يرمي الخطاب الصوفي إلى إثباته من خلال هذا القلب. فالواقع ينبثق عما هو واقع فعلا وهو لا يحدث إلا بتأسيس من خيال مبدع [خلاق]، كما يرى كريستيان جامبي[8].

---

5 - محيي الدين بن عربي : فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، 1980، ص. 159.

6 - Gay Lardof, 1981, La nuit de Voliptus, in Cahiers de l'Herne, Henri Corbin, Edition de l'Herne, Paris, p. 144.

7 - ن.م.س، ص.ص 114 - 115.

8 - انظر Christian Jambet (1983) : Logique des orientaux, Ed. Seuil, p. 108

3.1. الخطاب الصوفي : تأويلية/رمزية

يستثمر الخطاب الصوفي جماليات ماورائية جذرية، لذلك تتخذ لغة العمل الشعري والتأملي لدى المتصوفة مكانة خاصة. لأن علاقة الذات مع هذه اللغة تظل مفتوحة ومنفلتة من قيود العقل وبلاغته، لترتاد افاقا أوسع في دلالات الوجود والكون والإنسان والماوراء والألوهة. فالتأويل الرمزي للجمال، في تمظهراته اللامتناهية عبر هذه الافاق، تلحمه التجربة الصوفية بفردانيتها العاشقة. وهكذا، مثلا، يصير التجلي عند روزبهان الشيرازي الذي عمق نظرية الحلاج في العشق الإلهي، «تأويلا للمعنى النبوي للجمال، وهو تأويل يقيم أيضا ضربا من الإتصال بين الظاهر والباطن (أو المعنى المستور)»(9). كما تشكل الفلسفة الإشراقية، بحسب جامبي (1983)، والتي تجسدها أعمال السهروردي بقوة، فلسفة تأويل رمزية، حيث «لكل شيء مكانه كرمز»(10).

ويتجلى هذا البعد التأويلي المبدع سواء في تأمل (قراءة) آيات الخلق والعالم، باعتبارها ذات حمولات رمزية دينية عميقة، أو في القراءة الرمزية للقرآن ونصوص الحديث النبوي. وبالتالي يفتح الإشراقيون دروبا لامتناهية في قراءة كتاب الكون. وخاصية الانفتاح الذي يميزها، هي التي تجعل النص الصوفي، بعامة، قادرا على اختراق التاريخ ومن تم فـ «التأويل العرفاني لدى الإشراقي تأويل دائم [مستمر لا مآل له عكس التأويل العقلاني] يستلزم كلاما غير محدد parole indéfinie، وغير قابل للجمع intotalisable بعبارة واحدة كلاما قلقا»(11).

وللروح تعينها الأنطولوجي، في علائق متوالدة من الجزئي إلى الكلي والعكس ؛ من الذات إلى العالم إلى الله (المطلق). والفعل المعرفي/الخيالي حركة عشق وحالة تواجد مع الأشياء (حضرة) ؛ وليس مجرد استحضار مفهومي لها. وهنا الدور الحاسم لتجربة الذات الشخصية (تجربة العارف). فـ «النفس الناطقة كما يسميها الاشراقيون، [وهي لدى الفلاسفة قوة الفعل المعرفي العقلي] ليست أداة لمعرفة استحضارية [تمثيلية représentative] ؛ إنها لا تنسخ [تعكس] أشياء العالم الخارجي في الروح ؛ بل إن أي معرفة وجودية تكون علما حضوريا»(12). ومن تم تتعدد وتتضاعف أفعال الدلالة بتوالد

9 ـ هنري كوربان، 1983 (ط. III)، ن.م.س، ص. 298، انظر أيضا ص. 299.

10 ـ كريستيان جامبي، 1983، ن.م.س.ص. 100.

11 ـ ن.م.س، ص. 105.

12 ـ ن.م.س، ص. 109.

حالات الحضرة والشهود والمعراج العرفاني. فالعالم والكون والذات واللغة، في الرحلة المعرفية للصوفي، في تخلق رمزي مستمر ومتواصل، تفصلها انتقالات العارف من مقام إلى مقام، من الظاهر إلى الباطن الذي يحيل هو بدوره على سر غير قابل للكشف النهائي ويستعصي على اللغة القبض على حدوده. وكذا تكون «معرفة الله (عند ابن عربي كما يوضح كوربان) بدون حد أو نقطة نهاية يقف عندها العارف ؛ وكيف لها من حد وهي التي تتغذى من أشكال [صور] تجلى الكينونة l'Etre التي هي تحول دائم، فحينئذ يصير تجذير الخلق الذي يدل على تحولات التجليات هذه (تحول الحق في الخلق) هو نفسه قانون الوجود (الكينونة) »[13].

إجمالا، يتأكد قوام الخيال كمنطلق لهذا الإجراء التأويلي الجمالي والمقدس والميتافزيقي، حيث يصير الخيال «محرك هذا التأويل الذي هو صعود [معراج] متواصل للروح»[14].

2 - ابن عربي : «علم الخيال» (تمثيل)

إن العمل الفلسفي الضخم للشيخ محي الدين ابن عربي ؛ يقدم في الثقافة الإسلامية، بحسب عدة باحثين (كهنري كوربان، 1958، ونصر حامد أبو زيد، 1983، وجيلبير دوراند، 1981)، التصور الأشمل لنظرية متماسكة "للخيال الإبداعي" ومن تم قوة تمثيلية ابن عربي في هذا السياق. لتأكيد ذلك، نورد شهادة لجيلبير دوران في حق أعمال هـ.كوربان والتي يخص بها ابن عربي لا على سبيل أي عقدة نقص ؛ بل على سبيل الاعتراف العلمي من طرف أحد أكبر منظري المتخيل في الفترة المعاصرة : يقول دوران بعد أن اطلع على تصور ابن عربي من خلال كوربان (1958) : «(...) فجأة أجد نفسي، أنا الذي كرس أكثر من عشر سنوات في البحث في اكتشاف نظريات المتخيل في الغرب، اكتشف بخجل مذهل، أن الشيخ الأكبر القديم (Doctor Maximus) في القرن XII كان يمتلك نظرية للصورة والخيال المبدع معروضة بالكامل في البعض من الأجزاء الأربع والثلاثين (...) للفتوحات المكية، نظرية تستجمع في ما قبل تاريخ غير دقيق mal-adroite، إنجازات "التقدم" التي حققها التحليل النفسي لدينا. أمام "شيخ الأندلس

13 - Henri Corbin, 1958 : L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi, ed. Flammarion, p. 154

14 - ن.م.س، ص. 161.

الأكبر"، تبدو أعمال علمائنا : فرويد وأدلر ويونغ وكذا أعمالي أعمالا طفولية تتهجى»[15].

وتكاد المركزية التي يحتلها مفهوم "الخيال"، عند ابن عربي، تجعل من الصعب الإحاطة بتصوره من خلال الاكتفاء بمقتطفات مباشرة من أعماله ؛ لأن اشتغال هذا المفهوم يعبر النسق الفلسفي الصوفي لديه بكامله من جهة، ولأن إحالاته وتضميناته موزعة على شكل نتف واشارات عديدة يصعب حصرها من جهة أخرى. ولعل الإنجاز الذي قام به هـ. كوربان، بقراءاته لأعمال ابن عربي في ضوء مفهوم "الخيال الإبداعي" قراءة فينومينولوجية، بعيدة عن الإسقاط، تجعل منه مرجعا أساس بهذا الصدد.

1.2. الخيال والتشبيه

نصادف عند ابن عربي تأسيسا للوجود على كلية انطربولوجية وقبل ذلك انطولوجية خيالية كونية خلاقة ؛ ففي مفتتح الباب الثالث والستين من الجزء السابع والعشرين من الفتح المكي يبدأ بأبيات شعرية منها :

لولا الخيال لكنا اليوم في عدم ... ولا انقضى غرض فينا ولاوطر
"كأن" سلطانها، إن كنت تعقلها ... الشرع جاء به والعقل والنظر
من الحروف لها كاف الصفات ... فما تنفك عن صور إلا أن تصور[16]

للخيال إذن، تمظهر وجودي متعين في جميع المخلوقات، كما هو فعل الخلق الإلهي ذاته. والقوة التي تحرك فعل الخيال على صعيد الخطاب هي فعل التشبيه الذي هو "سلطان" الخيال. ولعل هذا ما يحيلنا على المرجعية التشبيهية في بناء النسق البياني والشعري النظري في الثقافة العربية القديمة، وطرح علاقته مع تصور ابن عربي الذي يستعيد اجرائية التشبيه هنا. لكننا مع ابن عربي إزاء قراءة أخرى وإعادة تأويل للتشبيه

15 ـ ج. دوران، 1981 (دفاتر الهيرن)، ن.م.س، ص. 267.

16 ـ محي الدين ابن عربي : الفتوحات المكية : السفر الرابع، تحقيق عثمان يحيى، 1974، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. 406.

ضمن أفق آخر. ذلك أن هذا الفعل اللغوي "البياني" يصير في الخطاب الصوفي ذا تحقق متعين وجوديا، مستقلا عن أي اعتبار تجريدي أو مجازي ؛ فللحروف والكلمات ذواتها وأرواحها التي تشاكل حياة كل مخلوق.

فإذا كان الخطاب البلاغي النقدي، وكذا الفلسفي، يركزان على إنتاج مفهوم المشابهة بين طرفين بغرض اتفاقي يشترط قبولا عقليا مسبقا، فالخطاب الصوفي يحول الاهتمام إلى الفعل التشبيهي ذاته بما هو "عين" الخيال. والخيال، كفعل معيش، ليس مجرد فسحة مؤقتة (وهما) في دائرة اللامعقول سرعان ما يتم استرداد العقل لها وتقويضها، أي استدراك جموحها.

ويستند ابن عربي في تأويل التشبيه إلى حديث الرسول ﷺ، لتفسير "كأن سلطانها" قائلا :

«(...) وهو معنى قوله ﷺ : «اعبد الله كأنك تراه» مستنتجا أن «(...) سلطان حضرة الخيال، من الألفاظ هو "كأن"»[17].

ويخلق حرف التشبيه هنا حالة مفارقة يترتب عليها تحقيق حي لفعل واحد وذو موقع ثالث خارج زوج المجاز والحقيقة بمعناهما العقليين. إن هذا الحرف ليس مجرد أداة، بل يحيل على تجسد خاص، ذي موقع مختلف جذريا، ولا يطاله العقل. إنه باختصار فعل ابداعي وجودي : و"كأنك تراه" لا تنتج مقولة المشابهة لغرض تداولي ونفسي فحسب، تخلق مكانا ثالثا لتجربة خاصة ؛ مكانا يخرق المواقعية الصارمة لعدم التناقض ؛ بحيث تصير الصلاة/العبادة هي عين فعل رؤية الله. والرؤية فعل خيالي لكنه ليس وهما أو استيهاما نفسانيا ؛ أنت إذن ترى الله ولكنك لا تراه ؛ فكلا الفعلين صحيحان قائمان وجوديا. بالتالي، لا ينحصر التشبيه في الإطار البياني بل ينفتح على مقولة انطربولوجية وكسمولوجية أشمل يؤسسها التشاكل القائم بين عناصر الوجود isomorphisme والذي تلحمه نظرية ابن عربي في الحلول.

2.2. الخيال والمرآة

هو ذا الموقع الخاص الذي يتخذه التشبيه كفعل خيالي محض، مفارق أو متعال

17 ـ ن.م.س، ص. 407.

ومحسوس في آن واحد، دون أن يكون أحدهما فقط. فالفعل الخيالي يحدث، كفعل مرآوي دون أن يبقى في حدود الانعكاس والمحاكاة :

«.. كما يدرك الإنسان صورته في المرآة : يعلم، قطعا، أنه ادرك صورته بوجه ؛ ويعلم قطعا، أنه ما أدرك صورته بوجه. لما يرى فيها من الدقة إن كان جرم المرآة صغيرا، ويعلم أن صورته أكبر من التي رأى بما لا يتقارب. وإذا كان جرم المرآة كبيرا، فيرى صورته في غاية الكبر، ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته (...) فليس بصادق ولا كاذب في قوله : «إنه رأى صورته، ما رأى صورته»[18].

إن ابن عربي يلتفت إلى التغييرات والاختلافات الحاصلة فيما بين المرآة (الصورة) والنموذج الذي "تعكسه" ؛ أكثر مما يلتفت إلى عناصر التطابق. فلا مجال لتحكيم معيار الصدق والكذب. وهذا التصور هو الذي يسمح لكوربان (1958) أن يعتبر أن علم الخيال عند ابن عربي هو أيضا "علم المرايا"(katoptrique) وكل "السطوح المتمرئية miroitantes والأشكال التي تظهر فيها»[19].

3.2. الفضاء الخيالي : تقاطعات برزخية

إن علم الخيال إياه، لا يعتبر ما هو خيالي فضاء مشتقا أو فرعيا، أي اقليما هامشيا يقاس بالمنطق وحدود العقل، بل فضاء ذا امتدادات متيافزيقية ونشكونية تبدأ من الخلق الالهي وتجليه في العالم لتستمر في المصير الأخروي الآتي.

ويموضع ابن عربي الخيال ضمن مواقعية تقاطعية توسيطية جذرية قائمة بذاتها ؛ ذلك ما يؤسسه ربط الخيال، وحدَّه، بالبرزخ :

«اعلم أن البرزخ عبارة عن أمر فاصل بين أمرين، لا يكون متطرفا أبدا، كالخط الفاصل بين الظل والشمس وكقوله تعالى : {مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان} ومعنى "لا يبغيان" أي لا يختلط أحدهما بالآخر، وإن عجز الحس عن الفصل بينهما والعقل يقضي أن بينهما حاجزا يفصل بينهما.

18 ـ ن.م.س، ص.ص. 408 ـ 409.

19 ـ هـ. كوربان، 1958، ن.م.س، ص. 168.

ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول - سمي برزخا اصطلاحا. وهو معقول في نفسه، وليس (ذلك) إلا الخيال. فإنك إذا ادركته - وكنت عاقلا - تعلم أنك أدركت شيئا وجوديا، وقع بصرك عليه ؛ وعلم قطعا بدليل، أنه ما ثم شيء رأسا واصلا، فما هو هذا الذي أثبتت له شيئية وجودية، ونفيتها عنه، في حال إثباتك إياها »[20].

فالخيال، إذن، معبر وملتقى يجمع بين تخوم عدة أزواج متناقضة (وجود/عدم، نفي إثبات، وصل/فصل،معقول/غير معقول)، دون أن يتخذ الشكل النهائي لاحداها. له موقع اختلافي خاص ؛ يفصل ما بين الحدود فيما يصلها في نفس الآن، وهو في ذلك له معقوليته المتميزة والمنتجة للتمايز، لأنه "معقول في نفسه". كا أنه لا يشد عن الإدراك العقلي.

وربما أنه من المجازفة عرض هذا التصور الجذري للخيال دون استحضار جميع عناصر النسق، الذي يصدر عنه ابن عربي، الدينية والميتافزيقية والجمالية، وهو أمر لا يتيحه سياق هذه الدراسة. لكن ما يهم، هنا، هو الإشارة إلى مكانته في بناء النظرية العامة للخيال الإبداعي، ولو خارج المجال الشعري حصرا.

3 - ابستمولوجيا الخيالي

تقوم معرفة ما هو خيالي، في الخطاب الصوفي لابن عربي، على مواقعية توسيطية، تؤسس انطولوجيا خيالية تجمع وتمفصل الوجود (الماهية) بالموجود (الكيف). من تم، تنفتح الآفاق على كوسمولوجيا خيالية متعينة لها معقوليتها الخاصة.

فما العلاقة إذن بين الخيال كقوة معرفية ووجودية ومنتوجاته ؟ وأي علاقة يقيم مع أقاليم أخرى لإنتاج المعرفة التي يبدو أنها تتجاوز حدود المُسَارّة الشخصية للصوفي، لتلعب دورا تكوينيا في بناء العالم والكون والخلق والتصورات الحاصلة بشأنها ؟

إن المعرفة الصوفية، لم تكن لتقف عند حد واحد من حدود الحقيقة وإن كانت هذه الأخيرة واحدة وجوديا وجوهريا : وهذه من القضايا الكبرى التي شغلت ابن عربي، كما يرى

20 - محي الدين ابن عربي : الفتوحات، ن.م.س، ص.ص. 407 - 408.

أبو العلاء عفيفي في مقدمة تحقيق "فصوص الحكم" : «فالحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها متكثرة بصفاتها وأسمائها لا تعدد فيها إلا بالاعتبارات والنسب والإضافات. وهي قديمة أزلية أبدية لا تتغير وإن تغيرت الصور الوجودية التي تظهر فيها. فهي بحر الوجود الزاخر الذي لا سواحل له، وليس الوجود المدرك المحسوس إلا أمواج ذلك البحر الظاهرة فوق سطحه. فإذا نظرت إليها من حيث ذاتها قلت هي "الحق"، وإذا نظرت إليها من حيث صفاتها وأسماؤها : أي من حيث ظهورها في أعيان الممكنات قلت هي "الخلق" أو العالم. فهي الحق والخلق، الواحد والكثرة، والقديم والحادث، والأول والآخر، والظاهر والباطن، وغير ذلك من المتناقضات التي يحلو للمؤلف أن يكثر من ترداداها »[21]. وبهذا التصور المتعدد لزوايا النظر إلى الحقيقة والوجود يفتح ابن عربي مدخلا لتأويل الأنطربولوجيا المُبخِسة للخيالي (والتي يصدر عنها الخطاب البلاغي والنقدي والخطاب الفلسفي العقلاني ذي الامتداد الأرسطي) باعتباره قوة حيوانية دنيا لا ترقى إلى مرتبة الإدراك العقلي. ويحدد هـ. كوربان هذا المدخل التاريخي الحاسم قائلا : «سوف تكون العملية الخيالية البدئية عبارة عن تمثيل الوقائع [الحقائق] غير المادية والروحية في الأشكالة الخارجية أو الحسية، وتصير تلك الوقائع "رمزا" لما تظهره»[22]. ذلك أن الفعل الخيالي لا يبدأ فحسب، بفعل النزوع الحيواني بل ينطلق من الأمكنة الروحية المتعالية لكن المتعينة في الوجود المحسوس[23]. ولأن المظاهر الحسية للعالم هي ما يمنحه إيانا "العلم الخيالي" باعتبارها تجليات لـ «الحق في خلقه ؛ ومن تم حين يموضع [العلم الخيالي] العالم التوسيطي intermédiaire الذي تدركه ملكتنا الخيالية الخاصة حيث تمر الرؤى والتمظهرات أو التمثيلات الحسية، فهو لا يمنحنا سوى المعطيات المادية البسيطة»[24].

إن هذه المعرفة، رغم مصدرها الروحاني، لا تحط من شأن ما هو حسي ومحسوس، بل تجعل إدراكه مفتتح تجربة حميمة من التعالي والتجاوز في اختراق طبقات الوجود ومعانيه وصولا إلى الحضرة الإلهية. ومدارك الوصول لا تركن إلى يقين مطلق ولا تستند

21 ـ أبو العلاء عفيفي، 1980 : مقدمة فصوص الحكم ؛ ص.ص. 24 ـ 25.

22 ـ هـ . كوربان، 1958، ن.م.س، ص. 161.

23 ـ انظر أيضا : ك. جامبي، 1983، ن.م.س، ص. 64.

24 ـ هـ. كوربان، 1958، ن.م.س، ص. 168.

إلى مراقي صورية برهانية ؛ بل إلى معيش وتمازج قلق بين الذات والموضوع . قلق تظل المحبة والعشق عماده التوليدي، يقول ابن عربي :

«اقسم بعلي عزته وقوى قدرته لقد خلقني، وفي أحديته غرقني، وفي بيداء أبديته حيرني ؛ تارة يطلع من مطالع أبديته فينعشني، وتارة يدنيني من مواقف قربه فيؤنسني، وتارة يحتجب بحجاب عزته فيوحشني، وتارة يناجيني. بمناجاة لطفه فيطربني، وتارة يواصلني بكاسات حبه فيسكرني. وكلما استعذبت من عربدة سكري قال لسان أحديته " لن تراني" ؛ فذبت من هيبته فرقا، وتمزقت من محبته قلقا، وصعقت عند تجلي عظمته كما خر موسى صعقا. فلما أفقت من سكرة وجدي به، قيل لي أيها العاشق : ذا جمال قد صناه، وحسن قد حجبناه، فلا ينظر إلا حبيب قد اصطفيناه»[25].

يهمنا من هذا النص، دون الإبحار في تفاصيله، هذه العلاقة الوثيقة بين المعرفة الصوفية ومسالكها الوجدانية باتجاه المطلق، وبين هذا التجلي الجمالي الذي هو من غاياتها القصوى بمعابره العشقية الملتذة بالجميل والحيرانة في دروبه. أي هذا الارتباط القوي بالتجربة والمعيش المحسوس المتراوح ما بين : الغرق والانتعاش، القرب والحجاب، الأنس والوحشة والطرب، الحب والسكر والعربدة والقلق والوجد.. ولكل منها معا برها الحسية الجلية.

فالخيال إذن، كما يذهب نصر حامد أبو زيد في قراءته لابن عربي، قوة من قوى النفس تحتل موقعا وسطا بين الحس والفكر ؛ وإذا كان الموقف السائد، بهذا الصدد يعتبر أن إدراك الحواس للأشياء إدراك ذاتي وأن الخيال مقلد للحس، فمن الطبيعي أن يختلف موقف ابن عربي من الخيال، هنا، عن موقف سابقيه من الفلاسفة، على أساس أن ما ينطبع فيه من خارج أو داخل، من الحس أو من المصورة ينطبع انطباعا ذاتيا»[26].

فالمعطى الحسي، مدركا، يصير نقطة انفتاح على غيره، ضمن الشفرات التأويلية الرمزية الصوفية، وليس حدا مغلقا ومنفصلا عن التمظهرات الأخرى غير المادية للوجود.

---

25 ـ محي الدين ابن عربي : شجرة الكون، ص. 27، عن عفيفي، 1980، ن.م.س، ص. 34.

26 ـ نصر حامد أبو زيد، 1983 : فلسفة التأويل عند ابن عربي، دار التنوير، بيروت، ص. 216.

ولا تنفك علاقة الخيال بالمحسوس عن الإحالة على تعدد التمظهرات واختلاف مراقي الإدراك في حركيتها بحسب تغير مواقع هذا الإدراك ومقاماته ؛ دون إغفال استقلال الخيال عن الحس :

«ومن الناس من يدرك هذا المـ - خيل بعين الحس ؛ ومن الناس من يدركه بعين الخيال، وأعني في حال اليقظة. وأما في النوم، فبعين الخيال قطعا : فإذا أراد الإنسان أن يفرق في حال يقظته حيث كان، في الدنيا أم في يوم القيامة، فلينظر إلى المتخيل، وليقيده بنظره. فإن اختلفت عليه أكوان المنظور إليه لاختلافه في التكوينات، وهو لا ينكر أنه ذلك بعينه، ولا يقيده النظر عن اختلاف التكوينات فيه، كالناظر إلى الحرباء في اختلاف الألوان عليها، فذلك عين الخيال بلاشك، ما هو عين الحس»[27].

إن الحاسة، أي وسيلة الإدراك، هي نفسها، لكن وظيفتها تتغير بحسب الحال التي يعايشها الإنسان، فهي : «تعطي الإدراك بعين الخيال وبعين الحس»[28] إلا أن الإدراك الأول (الخيالي) لا يخضع لأي شرط زمكاني، أما الإدراك الثاني (الحسي) فهو مشروط بالحد المكاني والزماني للرؤية المباشرة وبالمظاهر الخارجية والمادية للأشياء موضوع الإدراك.

مع ذلك، ينتبه ابن عربي إلى العلاقة الملتبسة، والصعبة التحليل، بين الخيالي والحسي كمدركين ؛ مادام الخيال يبقى تابعا للحس، رغم التمييز بينهما. فكيف يتم تجاوز هذه المعضلة ؟ بهذا الصدد يطرح ابن عربي سؤالا له امتداد ميتافزيقي عميق كما له مَعْلَمٌ تجريبي واضح ؛ محاولا فك الارتباط بين الخيال والحس والتركيز على استقلال كل منهما :

«هل في قوة الخيال أن يعطي صورة حسية حقيقية ؟ (وعندئذ) فلا يكون للحس فضل على الخيال، لأن الحس يعطي الصور للخيال. فكيف يكون المؤثر فيه [الخيال] مؤثرا فيمن هو مؤثر فيه ؟ فما هو مؤثر فيما هو مؤثر فيه. وهذا محال عقلا. فتفطن لهذه الكنوز !..»[29].

27 ـ محي لادين بن عربي : الفتوحات، ن.م.س، ص. 411.

28 ـ ن.م.س، ص. 412.

29 ـ ن.م.س، ص. 416.

ويذهب ابن عربي لتأكيد حصول العكس المشار إليه ؛ أي أن الخيال يمكن أن يولد صورا حسية ومجسدة ماديا، مستندا في ذلك إلى قراءته للنص القرآني ؛ وما يمثل به في هذه الحال ـ إلى جانب أمثلة عديدة أخرى ـ ؛ مولد السيد المسيح، كما جاء في القرآن الكريم، يقول ابن عربي :

«فلما تمثل الروح الأمين الذي هو جبريل لمريم عليها السلام بشرا تخيلت أنه بشر يريد مواقعتها، فاستعاذت بالله منه استعاذة بجمعية منها ليخلها الله منه لما تعلم أن ذلك مما لا يجوز. فحصل لها حضور تام مع الله وهو الروح المعنوي. فلو نفخ فيها في ذلك الوقت على هذه الحالة لخرج عيسى لا يطيقه أحد لشكاسة خلقه لحال أمه. فلما قال لها «إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا» ان. ط ت، عن ذلك القبض وانشرح صدرها. فنفخ فيها في ذلك الحين عيسى : فكان جبريل ناقلا كلمة الله لمريم كما ينقل الرسول كلام الله لأمته، وهو قوله «وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه». فسرت الشهوة في مريم : فخلق جسم عيسى من ماء محقق من مريم ومن ماء متوهم عن جبريل، سرى في رطوبة ذلك النفخ لأن النفخ من الجسم الحيواني رطب لما فيه من ركن الماء. فتكون جسم عيسى من ماء متوهم وماء محقق... »[30].

ولنلاحظ كيف يشتغل الفعل التأويلي الرمزي في إنتاج معرفة خاصة انطلاقا من النص القرآني، بقدرة توليدية مدهشة، وهو ما يدفع إلى تأييد ما ذهب إليه هـ. كوربان، من أن القرآن يشمل فلسفة نبوية وانطربولوجيا خاصة[31] وقد حاول ابن عربي بطريقته التأويلية أن يبني هذه الأنطربولوجيا انطلاقا من القرآن[32].

ويسيج ابن عربي، هذه القوة التوليدية للخيال في علاقة بالحس، بتدقيق وتفصيل أكثر لتشكل الفضاء الخيالي والحسي، وضمن حدود مفارقة ومتضايفة يركزها في تداخل سعة الخيال وضيقه :

«وأما ما فيه (أي في الخيال) من الضيق، فإنه ليس في وسع الخيال أن يقبل أمرا

30 ـ محي الدين بن عربي : فصوص الحكم، ن.م.س، ص.ص. 138ـ 139.

31 ـ هـ. كوربان، 1983 (ط. III)، ن.م.س، ص. 39.

32 ـ انظر : نصر حامد أبو زيد، 1983، ن.م.س، حول طريقة تأويل ابن عربي للقرآن.

من الأمور الحسية، والمعنوية، والنسب والإضافة، وجلال الله وذاته - إلا بالصورة. ولو رام (الخيال) أن يدرك شيئا من غير صورة، لم تعط حقيقته ذلك. لأنه عين الوهم، لا غير. فمن هنا، هو ضيق في غاية الضيق، فإنه لا يجرد المعاني عن المواد أصلا ولهذا كان الحس أقرب شيء إليه. فإنه من الحس أخذ (الخيال) الصور. وفي الصور الخيالية يجلي (الخيال) المعاني، فهذا من ضيقه»[33].

إن هذا التجـ ـد الحسي هو الذي يحد من اطلاقية الفعل الخيالي (البشري) ليرتبه تحت م ـ ـ ـة القدرة الإلهية المطلقة. لذلك «إنما كان هذا [الضيق] حتى لا يتصف [الخيال] بعدم التقييد، وباطلاق الوجود، وبالفعال لما يريد إلا الله تعالى وحده، ليس كمثله شيء»[34].

لكن الخيال أيضا، وفي نفس الآن "أوسع المعلومات"[35] ؛ دون أن يغادر موقعه المنفصل بين الحدين معا :

فـ «مع هذه السعة العظيـ ـة التي يحكم بها على كل شيء، قد عجز عن أن يقبل المعاني مجردة عن المواد، كما هي في ذاتها، فيرى العلم في صورة لبن، أو عسل وخمر ولؤلؤ. ويرى الإسلام في صورة قبة وعمد "ويرى" القرآن في صورة سمن وعسل ويرى الدين في صورة قيد ويرى الحق في صورة إنسان وفي صورة نور فهو الواسع الضيق»[36].

وتتميز حركية الفعل الخيالي بقدرته على تذويب الفروق فيما يولدها بين الأشياء والمدركات بحسب زاوية النظر أي بحسب القدرة الخيالية للذات المدركة. كما يتوقف الأمر على طبـ ـعـة المدركات أيضا. ومن الصعب إدراك هذه الحركية دون اعتبار هذه العناصر كلها إضافة إلى الجذر الميتافزيقي لفعل الخيال. فالعالم الخيالي لدى ابن عربي هو "عالم المثال" والذي «يقع بين عالم الأجسام وعالم الأرواح المجردة إنه البرزخ»[37].

33 - محي الدين بن عربي : الفتوحات، ن.م.س، ص. 418.

34 - ن.م.س، ص.

35 - ن.م.س، ص.

36 - ن.م.س، ص.ص. 418 - 419.

37 - داوود القيصري، ن.م.س. 214.

4 ـ الخيال وتجلياته

يستند الخيال، في نظر ابن عربي، باعتباره تجليا للحق في الخلق، إلى تصوره عن وحدة الوجود. «فليس في الوجود ـ في نظره ـ إلا حقيقة واحدة إذا نظرنا إليها من جهة سميناها حقا وفاعلا وخالقا، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقا وقابلا ومخلوقا. وليس على وجه التحقيق في مذهبه خلق بمعنى الإيجاد من العدم، إذ يستحيل في اعتقاده الوجود من العدم المحض. وإنما أصل كل وجود فيض إلهي دائم (يعبر عنه أحيانا بالتجلي الإلهي) يمد كل موجود في كل لحظة بروح من الله فيراه الناظر في الصور المتعددة التي *يظهر فيها. ذلك هو الخلق في اصطلاح ابن عربي* : تجل إلهي دائم لا يحصى عدده في صور الموجودات، وتغير دائم في الصور في كل آن. ذلك هو الذي يطلق عليه أحيانا اسم "الخلق الجديد" ويقول إنه هو المشار إليه في قوله تعالى «بل هم في لبس من خلق جديد[38] ».

يختزل هذا التعليق لأبي العلاء عفيفي، تصور ابن عربي لعلاقة الخلق والحق ووحدتهما. ويكتسي الخيال هنا، باعتباره تجليا للإرادة الإلهية (الخلق)، بعدا ميتافزيقيا جذريا، كما يرى هـ. كوربان[39]، وهو يتفق مع أبي العلاء عفيفي في انعدام أي فكرة عن الخلق من عدم لدى ابن عربي. فالخلق الإلهي «جوهريا هو كشف الكائن الإلهي عن نفسه [في صور المخلوقات]، وأي فكرة عن الخلق من عدم غير واردة هنا، [وهو] ما يفتح ثغرة يبقى أمامها أي فكر عقلاني عاجزا، عن عبورها، مادام هو نفسه من يصنع الفروق بعمق، وهو الذي يصنع التعارض والمسافة. ليس هناك أي شق [شرخ] يمكن أن يتسع إلى مكان من الشك الممتنع على البراهين والأدلة»[40].

نشأة الكون إذن، ذات بناء خيالي مطلق ؛ يتجلى في الألوهة كعلاقة تربط الله بمخلوقاته (صوره) ؛ بحيث «يخرج النَّفَس الإلهي ما يسميه شيخنا ؛ نَفَس الرحمن أو النَّفَس الرحماني، نَفَس الرحمة الموجد Existentiatrice؛ هذا النفس الأصل هو الذي يمنح لأي كتلة جامدة [هيولى] إيجادا أوليا يشار إليه باسم العماء (Nué)؛ من ثم معنى الحديث: «سئل الرسول : أين كان ربك قبل أن يخلق مخلوقاته ؟ [فأجاب] في عماء ؛ لا

---

38 ـ أبو العلاء عفيفي، 1980، التعليق على فصوص الحكم، ن.م.س، ص. 8.

39 ـ هـ. كوربان، 1958، ن.م.س، ص. 169.

40 ـ ن.م.س، ص. 144.

مكان فوق ولا تحت»[41] ؛ ويوضح أبو العلاء عفيفي هذه الإوالية في تعليقه على كتاب فصوص الحكم، بشكل مسهب[42]. إن فعل الخيال مجسد بفعل الخلق الإلهي أي «الخيال الإلهي الأولي»[43].

ومفهوم التجلي هنا ـ وهو يشير إلى وحدة الوجود ـ ليس بالمعنى العقلي الذي يختزل المسألة في تطابق ذات الله مع الخلق، فالأمر ليس بهذه البساطة كما يوضح كوربان، لأن ابن عربي يميز الكائن الإلهي عن مخلوقاته (الحق في ذاته)، والذي يعتبره هو "الخيال المطلق"[44]. وهو متميز عن عملية التجلي الأولى له في أسمائه وبعض الأعيان الثابتة. وهذه العملية هي الخيال الفعال، الخالق، الخيال المتجلي، وهو الحق المخلوق به كل شيء[45].

إن «الوضع الأولي للخلق (العماء) هو حالة كمون الأشياء وهي مخلوقة حيث تظهر [تتجلى في] كل أشكال الكائن من رتبة الملائكة الأكثر علوا وأرواح العشق السامية (المهيمون) إلى المعادن والطبيعة غير العضوية وكل ما يتمايز عن الجوهر المحض "الذات الحق"، الأجناس والأنواع والأفراد، كل ذلك مخلوق في هذا العماء (...) "مخلوق" وليس ناتجا من العدم exnihilo مادام اللاكائن الوحيد القابل للاعتبار هو الحالة الكامنة للكائنات les êtres، وحتى في حالة قدرتها المحجوبة occulté في رحم matrice الجوهر غير المكشوف، فإنها تكون سلفا ذات وضع اعتباري إيجابي (ثبوت) بشكل قبل أزلي»[46].

لذلك فالفعل البدئي للخالق، فعل تخيل للعالم، ذو تمظهر وجودي متعين ماديا بالقدرة المطلقة لله. والإنسان باعتباره المخلوق الوحيد الذي يشاكل العالم هو الذي يحدث استجابة المخلوق و«يتخيل عالمه، يتخيل العوالم، يتخيل إلهه ورموزه»[47].

إن الخيال الإنساني يستمد قوته من تجلي هذا الفعل البدئي فيه، لأن «الخيال

41 ـ ن.م.س. ن.ص.

42 ـ انظر تعليق عفيفي على نصوص الحكم، ن.م.س، ص.ص. 192 ـ 200.

43 ـ هـ. كوربان، 1958، ن.م.س، ص. 145.

44 ـ ن.م.س، ص. 144.

45 ـ ن.م.س، ن، ص.

46 ـ ن.م.س، ص.ص. 144 ـ 145.

47 ـ ن.م.س، ص. 146.

المتجلي للخالق الذي كشف العوالم، يجدد الخلق لحظة بلحظة في الكائن الإنساني والذي كشفه كصورة تامة له، وهو ينظر بنفسه إلى نفسه، التي هي صورته (...) لذلك لن يكون الخيال الفعال للإنسان مجرد قص "خيالي" fiction عديم الجدوى، مادام نفس الخيال المتجلي هو الذي يواصل، في الإنسان وبالإنسان، كشف ما أراه لذاته بتجليه بدئيا»[48].

ويؤكد كوربان أن هذا الخيال «حين يكون حقيقيا vrais بكل الواقع الحقيقي الإلهي الذي يكشفه، فهو يكون محرِّرا، باعتبار الوظيفة التي يمنحها إياه ابن عربي والتي وحدها تحقق الجمع بين النقيضين»[49].

وبالتالي فهو يلعب دور الوسيط الواصل Intermédiaire, médiatrice وهما وظيفتا الخيال الفعال الجوهريتان[50].

يمتد مفهوم الخيال إذن ليسجد دينامية كونية وانطولوجيا شاملة ؛ مما يجعل الكلام عن الخيال الخلاق (المبدع) ليس مجازفة ولا من باب الاستعارة ؛ إنها تسمية بمعنى الكلمة «يخلق [يبدع] الخيال، إنه الخلق الكوني نفسه. كل واقع خيال ؛ لأنه يستطيع أن يقدم نفسه كواقع ما. إن الحديث عن عالم المثال ليس شيئا آخر سوى تأمل ميتافزيقا للكائن حيث الذات والموضوع يولدان معا من نفس الفعل الخالق للخيال المتعالي. لكن هذا ليس، فحسب، اتجاه الظواهر بقوة ذات عارفة، إنها مسألة تتعلق بالأشياء ذاتها، لأنه يبدد، بالتحديد، التعارض المحرج critique للشيء في ذاته مع الظاهرة»[51].

الخيال المطلق قوة تحرك الكون ؛ وبه يستمر الخلق متجددا عبر مختلف تجليات الكائن ؛ ولا يتدخل فيه العنصر البشري ؛ فهو يهم عالم المثال ومن ثم يسمى الخيال المنفصل. أما الخيال الإنساني فهو بلاشك منحدر من قوة وطاقة الخيال المنفصل. إلا أنه يتصل بالذات الإنسانية وعوالمها الداخلية. فهو الخيال المتصل. ولابد من الإشارة إلى أن هذا الوضع بعيد عن متصورات النزعة النفسانية المعاصرة : فللخيال المنفصل وجود دائم

48 ـ ن.م.س.ن، ص.

49 ـ ن.م.ن، ص.

50 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 146 ـ 147.

51 ـ كريستيان جامبي، 1983، ن.م.س، ص. 31.

ومطلق أي واقع خارج عن فضاء الذات، يتشكل من «العالم التوسيطي، عالم الأفكار ـ الصور، عالم المثال Mundus Imaginlis، إنه خارج عن الذات المتخيلة، يمكن أن يراه آخرون في العالم الخارجي، لكنهم في الواقع لابد أن يكونوا عارفين (متصوفة)...»[52]

والخيال المتصل، كفعل بشري، مشروط بمقتضيات المعطى الإنساني انطولوجيا وذهنيا، فهو محدود بالكينونة الإنسانية، بزمنها وفضائها ؛ وله عفوية الانبثاق في الذهن ؛ خاصة في الرؤيا والأحلام وأحلام اليقظة...[53]. فالوصول إلى عالم المثال ممكن عن طريق الإدراك الخيالي المتصل، أي عبر قوة العرفان، ولو لفترة زمنية محدودة ؛ حيث تدرك تجليات المطلق. وهذا ما يحصل للأنبياء ويفسر حقيقة وواقعية الوحي، وكذا رؤى المتصوفة والأولياء والعارفين والشعراء. وتلك هي العلاقة التي تفصل الخيال المتصل الإنساني بالخيال المنفصل، كوظيفة معرفية حيث الخيال المتصل «يستمد منه كثيرا من معارفه وعلومه..»[54].

5 ـ من خيال البلاغة إلى بلاغة الخيال

لقد رأينا، سابقا، كيف أن الخيال، مؤطرا ضمن النسق الفلسفي البلاغي، يبقى مجرد مقولة تملأ المكان الشاغر للوهمي ؛ حين يتم توظيفه، تداوليا، لإنجاز فعل كلامي معين بقصد إحداث تأثير نفسي في المتلقي ؛ عن طريق لعبة المجاز. وهو بذلك، يظل قابلا لإعادة المعالجة داخل مقولات الحقيقة والكذب، الواقع والوهم. فالمجاز فعل خروج ـ دلالي ـ عن القواعد، يقتضي، هو نفسه، تصريحا رسميا من العقل ؛ لضمان التحكم في تجاوزاته وتشريعها ؛ ومن تم استرداده وإرجاعه إلى أصله العقلي ؛ حيث تخضع سيرورات المعالجة النظرية والتلقي العقلاني والمنطقي حقوقهما. أما بلاغة الخيالي في الخطاب الصوفي، فهي منفتحة على معاني الوجود دون التقيد بالنماذج العقلية لبناء العالم. وبذلك تفتح دروبا لامتناهية في طرق إدراك الكون وتبني عوالم رمزية هي طاقة عميقة تتأتى من تجارب الإنسان الحميمة مع الكون والله. ومن تم يكون «المجاز نظرة

52 ـ هـ. كوربان، 1958، ن.م.س، ص. 169.

53 ـ انظر ن.م.س.ن.ص.

54 ـ نصر حامد أبو زيد، 1983، ن.م.س، ص. 85.

مسالمة، في حين أن المعنى الروحاني يمكن أن يكون ثوريا »[55]. وفي هذا السياق نفهم معنى إنكار ابن عربي وجود المجاز في القرآن[56].

هي بلاغة غير شكلية ولامجازية، بل وجودية ورمزية معيشة وميتافزيقية في نفس الآن. وذلك ما يقترح كوربان توسيمه بـ L'Imaginal، لأجل التمييز بينه وبين مختلف أشكال وقضايا النظرية الكلاسيكية للمعرفة، وإيجاد مصطلح يختلف عن مفهوم المتخيل كمقابل للاواقعي في النظريات السائدة حول الخيال. ويحذر كوربان من استعمال المصطلح بصدد شيء آخر غير عالم المثال لما قد يكون في ذلك من خطر تقزيمه واخضاعه للنظرة الاختزالية والثنائية التي تجعل الخيالي افرازا مباشرا ومساويا لما هو غير واقعي وأسطوري وللقص الخرافي fiction[57].

لا يمكن إذن، اعتبار الخيال الإبداعي، كخيالي (عالم مثال) Imaginal، مجرد قلب للخيال الكلاسيكي أو الفانطاسيا، إذ ليس الأمر فقط متعلقا بالحلم، وقد اعترف به في النهاية كمعرفة حقة قاهرة للفؤاد[58] ؛ كما أنه لا يطابق ما ينعت على طول التاريخ الفلسفي الغربي والإسلامي، وإلى حدود «ديكارت، بالوهمي بل هو نفسه ما يكشف عن العمل الخلاق لهؤلاء الفلاسفة أنفسهم والكامن في جذر معرفتهم»[59].

بلاغة الخيال الخلاق [الصوفي] ليست بلاغة صورية اقناعية ولا أسلوبية تزينية بل وجودية، عضوية وجسدية حيوية. بلاغة الانتقال من قانون الوضوح ومستلزماته التمييزية إلى قانون التحول والاندماج بين عناصر الوجود الذاتي والموضوعي العيني والمتعالي، إلى حال الترميز الكلي والشامل ؛ لكشف أحوال المعاني وصيروراتها من الظاهر إلى الباطن حيث الكون والمخلوقات كلمات الله، واللغة ليست مدونة تقابل الكلمات بالأشياء فحسب، بل إنها جزء حي من هذا الكون.

إنها بلاغة "باطنية" أسرارية ؛ لكنها لا تجرد العالم من عينيته ومحسوسيته التجريبية. بلاغة جمع المتعارضات، وهي بلاغة تكاد تكون مستحيلة إلا على من سلك

---

55 ـ هـ. كوربان، 1983 (ط. III)، ن.م.س، ص. 41.

56 ـ انظر حامد أبو زيد 1983، ن.م.س، ص. 188 وأيضا ص.ص. 378ـ 387.

57 ـ انظر كريستيان جامبي، 1983، ن.م.س، ص. 41.

58 ـ ن.م.س، ص. 42.

59 ـ ن.م.س.ن، ص.

دروب العارف المسافر بين "الصحو والمحو"[60] ؛ لأنها لا تتطلب ولا تسلك برهانا ولا تسعى لمجرد التأثير النفساني الإيهامي. بل تشتغل بمنطق المشاركة وتستدعي مكان التجربة الذاتية في حدودها القصوى ؛ حيث تعمل اللغة لتذويب العالم وموضعة الذات، مشبعة بكل التعارضات الممكنة خارج أسوار العقل، إذ يمكن إنجاز "خيالية متعالية" كما سوف يسميها نوفاليس[61] حيث اللغة الأدبية نفسها بمختلف تجسيداتها الخطابية تعتبر المكان الرمزي لهذه التجربة، لا فرق في ذلك بين القصيدة والكتابة الفلسفية والحكي الإخباري والرحلة الروحية الجسدية.

إن الخطاب الصوفي، ككتابة حدودية، بالمعنى السالف، تشغيل جذري للشرط الذاتي العشقي، والتعبيري الشعري، كإجراءين توليدين. ولا حصر في المتن الصوفي لأوصاف هذا [illegible] العشقي ؛ كفعل خيالي خلاق. ويمثل ابن الفارض قمة من قمم التداخل التوليدي ما بين العشقي - والتعبيري، وقبله الحلاج.

والآليات الإدراكية لهذه التجربة لا تعمل سوى في ظل تشويش واضطراب الإواليات العقلية للإدراك المباشر، منطقيا. وهو ما يجعل حال العارف والعاشق مقيما في السكر :

«وهو حالة ترد على الإنسان بحيث يغيب عقله فيها. كالسكران من الخمر - لكن بينهما من الفرق ما بين السماء والأرض ! وهذا السكر (هو) نتيجة الجذبة، وهي نتيجة التوفيق والعناية، فلا مدخل للكسب فيها، وهذا حال المحبوبين لا حال المحبين، فإن انجذابهم (أي المحبين) إنما هو بعد السلوك والمجاهدة»[62].

الداخل وقد تحرر من قيود/قوانين الخارج ؛ العشق يتبادل المواقع من مقام الطلب إلى مقام المطلوب : تداخل العاشق بالمعشوق. الخطاب وقد شارف أقاليم الهذيان. لا عشق بدون بعد خيالي، ولا خيال بدون شرط عشقي هو نفسه انتفاء أي شرط إلزامي مسبق ومقيد. تلك هي بلاغة التجربة الخيالية الصوفية. ف«الخيال والعشق لا يتحملان [يقبلان] سوى الحرية ؛ ولذلك، فالقاعدة [هنا] قاعدة داخلية [جوانية]، وترفض أي سلطة

60 - داوود القيصري، م.س، ص. 227.

61 - هناك من يقرب مشروع نوفاليس الإدماجي لمختلف فعاليات المعرفة ومشروع الصوفية الإسلامية، انظر : Jean-Louis Veillard-Baron, 1981, Imago Magia, in C. Herne, op.cit, p. 90

62 - داوود القيصري، ن.م.ص. 227.

خارجية...»[63]، ومن تم يكون العالم الخيالي imaginal هناك أيضا هو مفتاح حرية الإنسان[64].

تؤسس بلاغة الخطاب الصوفي الخيالية أفقا للتأمل والكتابة خارج ضوابط التوضيح والتفسير العقلانية، وتحرج النزعة العقلانية الفقهية واللاهوتية الرسمية، لتفتح المعتقد الديني ـ كتجربة معيشة في أقصاها ـ بفعل قوة الخيال الخلاق مجسدة بذلك هذه العلاقة المنسية بين الديني والخيالي. وهي في كل ذلك تؤسس لمكان آخر للالتقاء بالشعري.

6 ـ الخطاب الصوفي والخطاب الشعري

على الرغم مما أسميناه سابقا وضعية الإقصاء كميسم ظل يلازم الممارسة الصوفية على مستوى التداول القيمي للمعرفة في الحقل العربي الإسلامي، خاصة في دائرة الثقافة العالمة، فإن الخطاب الصوفي حافظٌ لنسقه على هامش هذه الثقافة. وقد كان الاهتمام منصبا، في محاصرة هذا الخطاب، عِلى تأكيد انعدام الاعتراف الرسمي بوضعه المعرفي الإيجابي والمشروع. لذلك لم يكن ممكنا انتاج نظرية شعرية صوفية في ظل وضعية الحصار تلك. إلا أن النصوص الشعرية التي احتفظ بها التاريخ لنا، توضح قيام شاعرية poéticité صوفية ؛ فأشعار الحلاج وابن عربي، وأخبار البسطامي وحكايات العطار وجلال الدين الرومي.. كلها تؤكد تفردا نسقيا جماليا وشعريا خاصا بهذه النصوص.

هذا إضافة إلى قدرة الكتابة الصوفية على اختراق تاريخنا الأدبي الراهن في الحوار الإبداعي الذي ترسخ بينها وبين الشعر المعاصر ؛ ليس فحسب، على صعيد النص الشعري، بحصر المعنى، بل على صعيد المسلمات والمنطلقات النظرية والجمالية. فالخطاب الصوفي يتوفر على قوة إنجاز شعري تخرق الحدود التقليدية، ويتجاوز حدود النثري/الشعري/ مما جعله أحد روافد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، بل إن العودة إليه تمكن من إعادة صياغة بعض أسئلة هذه الحداثة.

لكن، بالابتعاد قليلا عن مشهد الاحتفاء بالخطاب الصوفي لدى بعض الشعراء

---

63 ـ Jean-Louis Veillard-baron, op.cit, p. 94

64 ـ ن.م.س.ن، ص.

العرب المعاصرين، إبداعا وتنظيرا، (أدونيس خاصة، صلاح عبد الصبور، عفيفي مطر...) وكذا بعض الدارسين ؛ سرعان ما تضيق مساحة الاعتراف بأحقيته المعرفية. فالخطاب الفلسفي العربي المعاصر، المسكون بهموم العقلانية والتحديث لم يفعل سوى إعادة تكريس وضعية الإقصاء ؛ خاصة أنه لا يجعل من البحث في فلسفة جمالية وما ترتبه من قضايا ميتافزيقية أحد أولوياته. ونجد لدى م. عابد الجابري تمثيلا لهذا الاتجاه. فهو يرى أن بنية الخطاب الصوفي تقوم "منطقيا" على مفهوم المماثلة، ليس بمعنى التناسب العددي ولا الاستدلال بالمثال بل المماثلة كـ «صور وأشكال غير أنها تشترك كلها، كما يقول بلانشي في كونها تكتسي طابع الخفاء و"السرية" وهي مماثلات وجدانية أو ذاتية أو صوفية أو شعرية»[65]. هنا يستعيد خطاب العقلانية نماذجه القديمة والحديثة لنزع أي قيمة معرفية عن الخطاب الصوفي بسبب تلاحمه بالوجدان والذات والشعر. ويتابع الجابري تحليله على خطى روبير بلانشي، للمماثلة باعتبارها درجة دنيا، معرفيا، بمجرد ما تتجاوز حدها الرياضي : «هنا في هذا المستوى تعكس المماثلة أدنى درجات العقل، درجة الحلم. وكما يقول بلانشي، فإن الشعور بوجود تناظر بين الأشياء يحمل صفة الغرابة أو "السرية" بهذه الدرجة أو تلك، يمكن أن تكون له قيمة شعرية عالية، غير أن طابعه الذاتي واللامراقب، أساسا، يجعله يفقد (أي) قيمة معرفية»[66].

في ظل وضع مفارق، كما تعرضنا له سابقا، يُختزَل الخطاب الصوفي، في أحسن الأحوال، إلى ممارسة شعرية. وبما أن الخطاب الفلسفي العربي المعاصر العقلاني خاصة، لم يغير المواقع النظرية القديمة (بلاغة وفقها ونقدا) فإنه يعتبر الشعر فاقدا لأي قيمة معرفية، وهو الأمر الذي يشترك فيه مع الخطاب الصوفي. وذلك ما يدفع الجابري إلى الحط ابستمولوجيا من قيمة الخيال الصوفي كفعل معرفي معتبرا إياه أدنى من التفكير العقلاني ودليلا على العجز في التعامل الموضوعي مع العالم المحيط ؛ وهو ما يمكن أن ينسحب على القول الشعري أيضا من هذه الزاوية :

«الكشف العرفاني ليس شيئا فوق العقل، كما يدعي العرفانيون، بل أدنى درجات الفعالية العقلية، ليس شيئا خارقا للعادة، ليس منحة من طرف قوة عليا بل هو فعل العادة الذهنية غير المراقبة، فعل الخيال الذي تغذيه، لا المعطيات

---

65 ـ م.ع. الجابري (1960) : بنية العقل العربي ـ المركز الثقافي العربي ـ البيضاء، ص.ص. 387 ـ 388.

66 ـ ن.م.ص. 389.

الموضوعية الحسية ولا المعطيات العقلية الرياضية، بل شعور حالم غير قادر على مواجهة الواقع والتكيف معه والعمل على السيطرة عليه سيطرة عقلية أو مادية أو هما معا »[67].

المعرفة الصوفية، إذن، كالمعرفة الشعرية، عبارة عن حلم أي لاواقع، وهم.. ولسنا *هنا فقط، بصدد وضع الاختزال وسلطة امتلاك الحقيقة، الواقع، العقل،* بقدر ما يبعدنا هذا الموقع عن راهن السؤال العلمي النظري ذاته الذي بدأ يعترف بجدارة المعرفة الشعرية والصوفية معا[68].

وإذا كنا مع الخطاب الفلسفي العقلاني نصادف تقليص المشروعية المعرفية بل ونفيها عن الجمالي والشعري والخيالي، فالأمر لايعدو أن يكون اشتغالا لسياسة "العقلي" الذي يراهن على السيطرة والتحكم في "الواقع" كمعطى موضوعي مستقل عن الذات. إلا أن تعدد وتشعب مسارات الفعل المعرفي الراهن تحيلنا على حدود أخرى لمفهوم "الواقع" نفسه لها وجاهتها وتحظى بنفس المكانة التقديرية ابستمولوجيا :

فـ «الواقع هو الطبيعة وقد تم تنظيمها بواسطة القوانين : هذا ما يقوله خطاب العلم. وتلك هي العملية المتخيلة imaginaire التي تكونه »[69].

بل إنه يمكن مناقشة المسلمة التي ينطلق منها التصور العقلاني في تقويم الخطاب الصوفي والشعري، وهي المطابقة بينهما وبين "اللاعقل" أو "العقل المستقيل" كما يسميه د. الجابري بحيث تصير كل ممارسة صوفية أو شعرية منافية للعقل. لكن العقل نفسه يكون حاضرا داخل مقولة الخطاب نفسها. فهناك دائما اشتغال للعقلي (اللوغوس) حيث توجد اللغة وبالتالي الخطاب، ولا يمكن للحديث عن الخطاب الصوفي ا، - ـ ع اد هذا الحضور ضمن المسارات الاستدلالية التي يشغلها بشكل أو بآخر وإن كانت وظيفة العقل تتخذ بعدا آخر تمليه مقتضيات شروط إنتاج الخطاب. وهو أمر ينطبق على أعمال ابن عربي وتجسد مثالا جليا لها إشاراته إلى العقلي غير ما مرة..

---

67 ـ ن.م.ص. 390.

68 ـ مثال : ذلك ما طرح في ندوة قرطبة 1979 حول "العلم والوعي" وقد شارك فيها علماء وفلاسفة ورجال دين وشعراء. Colloque de Cordoue : Science et conscience, éd. Stock, 1980

69 ـ ك. جامبي، م.س.ص.ص. 45 ـ 46.

وهناك تصورات ابستمولوجية معاصرة تؤكد هذا الطرح ؛ فهنري اطلان (1986) يذهب إلى أنه في جميع المدارس الصوفية الكبرى (الإسلامية واليهودية والمسيحية)، «توجد تيارات فكرية تعطي للعقل قيمته. وقد وجد كل واحد منها بطريقته وسائل أخرى لاستعمال لغة الكلمات والعقل دون أن ينغلق داخلها»[70] ؛ ولم يعد من الممكن اليوم أن يتجاهل الخطاب العلمي هذه الممارسة. لكن لابد للحوار أن يقوم على أسس من استقلال كل طرف بخصوصياته وتجنب التأويل المفرط لنسق من خلال نسق آخر. ولذلك :

«من المهم، ولو بكيفية تقريبية، موضعة نمط الانسجام الذي تتضمنه التقاليد tradition الصوفية، وما يجعل عقلانيتها، حين تعبر عن نفسها، مغايرة للعقلانية العلمية. لأن الأمر بالتالي لا ينحصر في مسألة العقلي واللاعقلي التي نلقاها أمامنا [نصادفها]، بدرجات مخ-لفة، في كل مكان، بل يهم، بالأحرى، العلاقة بالواقعي، والعلاقات بين العيني - المجرد، وروابط العقل بالواقع، والروابط بين التمثيلات (النظرية أو الشكلية أو التماثلية أو الفنية المكتشفة) وبين ما تمثله، وما ينحدر منها : الاعتقاد في واقع التمثيلات ومسألة حدود الهذيان، والإشراق والتوضيح النظري»[71].

ويحيل أطلان، لفهم العقلانية الفعلية effective لهذه التيارات على الكيفية التي يتم بها فهم الشعر والأسطورة. فالشعر، يقول، قد عوّدنا في الثقافة الغربية، على استعمال الكلمات بشكل يتجاوز معه القول المقول دون أن يتعلق الأمر بنفي للعقل أو بضده. لأن لغة الشعر تبحث عن صفاء الشكل الذي يكمن في وحدة العمل l'œuvre حيث يصير أي تعديل [من الخارج] تحريفا وهدما. بينما تقيم تعددا لانهائيا للمعاني. في حين أن لغة الخطابات الأخرى غير الشعرية تبحث عن وحدة المعنى ودقة المحتوى. وهو ما يحيل على ا- عمال متعاكس للغة بين الشعر وخطابات النثر. فشكل المعنى الذي يصنع معنى القصيدة، ماوراء الكلمات المعزولة (المفردة) وبفضل تعدد دلالات هذه الكلمات، لن يكون ذا أهمية في الخطابات الأخرى - النثرية العلمية - لأن الكلمات لها معنى واحد في جميع الملفوظات، مستقل عن شكل هذه الملفوظات[72].

---

70 - Henri Atlan, 1986 : A tort et à raison : Intercritique de la Science et du mythe, Ed. Seuil, p. 108

71 - ن.م.ص. 98.

72 - ن.م.ص.ص. 108 - 109.

وهكذا يؤشر لنا الشعراء (بمن فيهم من يكتب قصيدة النثر)، «على نمط من العلائق الإيجابية التي يمكن أن يربطها التصوف بالعقل الخطابي. فكما لو أن الأمر يتعلق بتقسيم للعالم إلى مملكتين، نصادفه بطريقة أخرى في الرموز الأسطورية[73].

وإقصاء الخطاب الصوفي والشعري بالتشكيك في مشروعيتهما المعرفية من طرف النزعة العقلانية والعلموية، ناتج عن عجز هذه النزعة على معالجة كل ما يخرج عن حدودها. ويوضح أطلان هذه المسألة من عدة جوانب ؛ مع طرق الإمكانات الـ ^ - ركة لتلاقي النظريات المعاصرة في الفيزياء (الكمية) والدينامية الحرارية والرياضيات مع كثير من معطيات التجربة الصوفية والشعرية، ذلك باحتياط شديد وبتركيز على الفروق الجوهرية دائما :

«لقد كانت الأمور [مع هذه النزعة] تسير كما لو أن الطارئ le fortuit والعبث والصدفة مقصاة من الواقع، إن متوالية من الأحداث أو مجموعة مبعثرة قبليا من الوقائع المجتمعة بالصدفة، تعتبر مجتمعة بواسطة روابط سببية بكيفية أو بأخرى. تسير كل الأمور كما لو أن عقلنا لم يكن قادرا على تحمل غياب النظام والعقل عن الأشياء. وكما يلاحظ د. سبيربير D. Sperber : «يستطيع التفكير الرمزي أن يحول الضـ جيج إلى معلومة»(*). من البين أن الإبداع الشعري (والفني عامة) يبلغ أيضا إلى تحويل الضجيج إلى معلومة، مع أن هذا يهم مستوى آخر كما أشرنا أعلاه»[74]. ويخلص هنري أطلان إلى أن الخطاب الصوفي والشعري (والخطابات الرمزية عامة) يقيمان نوعا من "العقلانية الرمزية"، أي نوعا آخر من المعالجة والإدراك الرمزي له منطقه الخاص ؛ والذي يلتقي في كثير من أسئلته عميقا ووجوديا مع إشكالات راهنة يعالجها العلم متخليا عن تصوراته التقليدية الوضعية.

هناك إذن ملتقى أساس، بين الخطابين الصوفي والشعري، يتمثل في ما يسميه ج. دوران ب "الواقعية الخيالية" réalisme imaginale أي قوة إبداع وبناء "وجود كل

---

73 ـ م.مس.ص. 110.

(*) المعلومة والضجيج Bruit et information، مفهومان في نظرية الإخبار، التي تدرس كيف تكون عوامل التشويش (الضجيج) على الرسالة، هي نفسها مساهمة في بنآء هذه الرسالة وفي إيصال المعلومة.

74 ـ ن.م.س، ص. 111.

مخلوق"[75]. باعتبار الفعل الإبداعي الخيالي في كلا الممارستين الخطابيتين يتجلى في «هذه العملية القصوى لكل عمل إنساني عظيم وحقيقي : إضفاء الطابع الروحي على الجسد spiritualisation وتجسيد [تعيين] concrétisation الروح»[76]. ولقد ظل كثير من الشعراء والمتصوفة الكبار مشدودين إلى بلوغ هذا المرام، حيث لا يقتصر دور الفعل الخيالي على كونه «وسيلة نفسانية بل "غاية" أنطولوجية، عالما أكثر واقعية بالنسبة للإنسان من عالم الوسائل الإدراكية أو البرهانية»[77]. لأنه ينطلق من التجربة المباشرة والحية الداخلية باتجاه العالم معيدا بناءه وتشكيله بشكل جديد.

إن الأمر يهم هنا تجريبا حيا للوجود بأكمله من أبسط العناصر إلى الكل (المطلق)؛ تمتزج فيه هذه العناصر بقوتها التعبيرية، لتقيم عالما متعينا بطاقته الرمزية ودلاليته الخاصة التي لا يمكن اختزالها في أي تركيب منطقي مسبق.

وما يبني عناصر هذا اللقاء بين الخطابين هو مشارفتهما على ما يمكن تسميته ب "تجريب المطلق"، كأفق تعبيري ومعيش متعين مجسد ومجهول الحدود ومفتوح على أسئلة تستعصي على الانغلاق والنهاية. لغته لا تحيل على مدلول وحيد المعنى، بقدر ما تؤشر وتلامس تخوما دلالية مفتوحة في جميع الاتجاهات، تنمي اختلافها المتجدد الذي يشوش على انغلاق الهويات الظافرة والسعيدة لعقل يرتاح لمراياه ؛ لأنها تتوغل في الجيولوجيات الرمزية الكامنة في المجهول الذي لا يؤطره أي مفهوم باستثناء الكل والمطلق ذاته.

ففي العمل الشعري والمجاهدة الصوفية، تجريب شخصي متسم بالفرادة في مواجهة الوجود ومتعلقاته الرمزية، باتجاه السؤال الكبير للكينونة ذاتها. يتم ذلك عبر السعي الدائم للقاء حميم بالمطلق، ولفظ اللقاء، هنا، على سبيل المجازفة المغامرة. اللقاء كمسلك للاقتراب، حيث الدال مقال لمدلول، يأتي فيما بعد (وقد لا يأتي) ؛ ولا يأتي إلا ليختفي ويخفي. وهنا تعمل آلية الكشف المستمر.

---

75 - ج. دوران، 1981، م.س.ص. 270.

76 - ن.م.ن.ص.

77 - ن.م.ن.ص.

فالدلالة في الخطابين الصوفي والشعري فعل إرجاء دائم ومتجدد، لمدلول منفلت وغير منته ولاتام. لكنه كلي ـ لذلك فهو مستحيل الحضور. إنها تأجيل لمعنى بعينه، الدال تأشير وقلب وقرينة أحوال : لكن لمعنى هو في أقصى تشكلاته متعال وفي ذات الوقت محايث للوجود في أدق تمفصلاته. محايث حركي وحي ومن تم لا تحيل الدلالة الشعرية الصوفية على مرجع قار لأن الفعل الخيالي متحول ومحول في حركية هي نفسها فعل الإبداع الخيالي الشعري والصوفي معا.

الفصل الثالث :

النموذج المحاكاتي Paradigme mimétique

1 ـ الحد التقليدي للخيال الشعري كمحاكاة

يمكننا الحديث في التفكير الشعري الغربي إلى حدود ما قبل القرن التاسع عشر عن نص مركزي (أساسي) يشكله "فن الشعر" لأرسطو. إنه المحاولة الجذرية الأولى في إرساء المعرفة الأدبية وتقنينها بناء على فرضيات مضبوطة، وهو بذلك يفتح المجال على أسئلة وأجوبة ترسم الحدود النظرية والميتافيزيقـ ـة التي تبني النموذج Paradigme الذي يحكم خطاطة القضايا التي يمكن التفكير فيها وكذا هوامش اللامفكر فيه أي يضع "العلم المعياري" حسب تعبير ط. كوهن، والذي يحدده كالتالي وهو «البحث القائم بصلابة على أحد أو عدة إنجازات علمية تنتمي إلي الماضي، إنجازات تعتبرها مجموعة علمية ما كافية لتوفير نقطة انطلاق أعمال أخرى»[1].

لقد تشكل هذا النموذج لدى الإغريق، بدءا من أفلاطون ثم أرسطو فيما سمي بنظرية المحاكاة، التي تقوم على تصور الفن كمحاكاة أي تقليد النفس للآخرين[2] بتعبير أفلاطون والذي سوف ي، ـعـ ـده أرسطو في "فن الشعر" مقيما على أساسه قواعد الدرس الشعري والجمالي عامة :

«حديثنا هذا في الشعر حقـ ـقـ ـه وأنواعه، والطابع الخاص بكل منهما، وطريقة تأليف الحكاية حتى يكون الأثر الشعري جـ ـه ـ لا (...) الملحمة والمأساة والديثرومبس وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكن فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة : لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة أو بأسلوب متمايز»[3].

1 ـ انظر : Thomas Kuhn (1983) : La structure des révolutions scientifiques, p. 29, Ed. Flamarion, Paris

2 ـ أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، المقدمة : دار الثقافة ، بيروت، ص. 48، بدون تاريخ النشر.

3 ـ ن.م.س، ص. 3 ـ 4.

الشعر إذن محاكاة لأشياء العالم الخارجي وسيلته اللغة والصورة ؛ وغايته تحقق جمالي يطهر النفس ويمتعها، من تم كون المحاكاة غريزة إنسانية وأداة لمعرفة العالم :

«ويبدو أن الشعر نشأ لسببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة)، وبالمحاكاة يكتسب معارفه (الأولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة»[4].

يكون الشاعر كذلك، بقدر ما يحاكي الأفعال والحوادث الواقعة فعلا أو المحتملة الوقوع. ف«الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة»[5]. فالمحاكاة وظيفة طبيعية لدى الإنسان ؛ وبها يكتسب أولى معارفه : لكن المعرفة الحقيقية تبقى من نصيب العقل لأن حقيقة الفن ليست في صدقه بل في إجادة المحاكاة وإتقان الحصول على أكبر درجة من التطابق مع النموذج المحاكى. فهناك إذن وضع معياري حقيقي يمكن معرفته بالتأمل والعقل والمنطق... ووضع خطابي فني (محاكاتي) يعمل كمماثل للأول في تكوينه ومبدإ قيامه ؛ وهو لن يضيف شيئا لما نعرفه عن الوضع النموذجي السالف. لكن إعادة إنتاجه في صورة صوتية أو رسم أو نحت... يمنح النفس شعورا بالسعادة والمتعة في إدراك التشابهات بين الأشياء كفعل يؤسس الخيال الشعري منذ أفلاطون..

هناك إذن عالم حقيقي وآخر غير حقيقي. مما يؤدي باللغة والخطاب للخضوع لهذه الثنائية الميتافيزيقية ؛ حيث نكون أمام الحقيقة والمجاز. وخلال المسار النظري المنحدر من البلاغة الأرسطية إلى الحديثة يظل الخيال الشعري هو المجاز والنثر (العقلي) هو الحقيقة فـ «اللغة جسد منسجم منطقيا يحكمه مسار اللوغوس لأن هذا الأخير يقع لدى أرسطو دائما في "الصوت"[6].

إن فعل المحاكاة لا يعطي للشاعر دورا كبيرا في تغيير النظر إلى منطق الوقائع،

---

4 - ن.م.س، ص. 12.

5 - ن.م.س، ص. 28.

6 - J. Derrida, 1972 a : Marges , Ed. Minuit, Paris, p. 283

بحيث يتركز هذا الدور في عملية التعرف والاستعادة، وخاصة التعرف على تشابه الأشياء وإنتاج ذلك من خلال الاستعارة.

هذا الوضع المتميز للاستعارة في التصور الأرسطي هو ما دفع بدريدا إلى مساءلة وتفكيك الاستعارة في الخطاب الفلسفي، بالعودة إلى نص أرسطو، مؤكدا بصدد شعرية هذا الأخير ان «المحاكاة لا تشتغل بدون الإدراك النظري للمشابهة والتشابه similitude، أي ما سيوضع دائما كشرط للاستعارة»[7].

شعرية المحاكاة هذه، التي تقوم على نموذج المشابهة وإجراءاتها الخطابية [تشبيه، استعارة..] محكومة بمقتضيات الوضوح والتوضيح والحقيقة الثابتة ؛ فالترابط بين الأشياء عن طريق التشابه والنظير «ليس مكونا لقيمة الحقيقة (Alettea) والذي يحكم السلسلة بكاملها بل هو كذلك ما سوف تصير العملية الاستعارية مستحيلة بدونه (...) إن شرط الاستعارة (الاستعارة الجيدة) هو شرط الحقيقة»[8].

فالخطاب الشعري إذن، في بعده الخيالي، ليس ذا طبيعة مستقلة إلا بما هو كائن يماثل كائنا طبيعيا وإنسانيا، ضمن معيار الحقيقة المسبقة والمنتهية خارج الخيالي والشعري نفسه. وذلك ما يقيم سلسلة الأزواج التي تحكم النسق التقليدي، شعريا وبلاغيا وفلسفيا، وتعطي الأسبقية لطرف واحد هو بمثابة المعيار مثل : طبيعي/نفسي، انموذج/محاكاة، معنى حقيقي/معنى مجازي، صحة/كذب، معرفة/وهم، علم (فلسفة)/شعر..

وقد أتيحت لهذا النموذج ظروف الهيمنة المعرفية ثقافيا وحضاريا لزمن طويل، ربما ساهم فيه انفتاح النص الأرسطي نفسه ؛ وكثرة وتضارب التأويلات التي خضع لها.

2 ـ أفلاطون : ازدواج التصور

غير أن أرسطو وإن كان قد أخذ مفهوم المحاكاة عن أفلاطون، فإنه لا يرتبها في سلمية القيم بنفس الطريقة، أي باعتبارها نسخا من الدرجة الثانية لواقع هو نفسه مثال

7 ـ ج. دريدا، ن.م، ص. 282.

8 ـ ن.م.س، ص. ن.

للفكرة المطلقة، كما عند أفلاطون. إن نظرة أرسطو تنحو منحى وصفيا وطبيعيا. لذلك شكل مصدرا نظريا أساسيا في التفكير الفلسفي والبلاغي العربيين الإسلاميين، وكذا لدى فلاسفة العصر الوسيط (في الغرب) وعلم النفس في القرن XIX؛ إذ رسا التقليد الفلسفي والجمالي لهذه الفترة على اعتبار الخيال «ملكة وسيطة intermédiaire بين الإدراك وتجريد الأفكار الكونية»[9] ؛ إلا أن الماصدق الأقصى لمشكل الخيال ينحدر من أفلاطون، لارتباط نسقه الفلسفي ذاته بفكرة تصور أن يكون شيء ما صورة لشيء آخر محيلا عليه من خلال فعل مشابهة، بحيث يظل الأول الواقع البدئي والأصلي[10]. على الرغم من وضوح شجرة النسب هذه ؛ سوف يظل التصور الأفلاطوني المثالي، على مستواه النسقي، متعارضا مع واقعية أرسطو التي سوف يتأسس عليها ما يسمى بعلم النفس العقلي والذي يفارق الامتداد الميتافزيقي الأفلاطوني في الأفلوطينية والتيولوجيات الوسيطية..

فالفنان لدى أفلاطون ليس سوى مجرد محاك من الدرجة الثالثة ؛ انطلاقا من تراتبية عوالم الوجود ؛ ويمثل لذلك بصنع السرير. فهناك ثلاثة أصناف من هذا السرير :

«وأحدها يوجد في طبيعة الأشياء، وهو لا يوصف إلا بأنه من صنع الله (...) ونوع كان من صنع النجار (...) أما النوع الثالث فهو من صنع الرسام (...)»[11].

فالوجود والمحتوى الأنطولوجي لما يقوم به الفنان، يقومان على انعدام أي حقيقة مستقلة عن الأصل، بل إن الفنان قد يشوه، إلى أبعد حد، شكل النموذج المثال وهو أمر يحط من قيمة عمله ووظيفته. ومن تم لا يستند الفنان أو الشاعر إلى أي أساس من الحقيقة بل يساهم في الخلط بين معرفة إلهية شاملة وجهل محاكاتي لمحاولته التطابق مع صورة الله[12]. لأجل كل ذلك، طرد أفلاطون الشعراء والفنانين من جمهوريته الفاضلة. لأن الشاعر يحاكي عالم المحسوسات الخارجية وهي نفسها ليست سوى محاكيات للعالم العلوي المعقول، عالم المثل.

---

9 - Saraiva (Maria-Manela), 1970 : L'imagination selon Husserl, Ed. Mantinus Nijhoff, The Hugue, Netherland, p. 24

10 - انظر ن.م.س.ن، ص.

11 - أفلاطون : الجمهورية، ترجمة د. فؤاد زكريا، مراجعة د. محمد سالم، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.، ص. 363.

12 - انظر : Kerney (Richard), 1984 : Poétique du possible, Herméneutique de la figuration, Ed. Beauchasme, Paris, pp. 15-16

ويبدو أن الأهمية الحاسمة لموقع أفلاطون في نظرية الخيالي عامة، تكمن في الوضع الاعتباري لنسقه كمؤسس لدعائم ميتافزيقا الوجود المتمثلة في «التمييز بين ما يكون، وما يظهر ؛ فقد قام تشييد الميتافزيقا مع أفلاطون على الفصل scission بين العالم الخالد والمافوق المحسوس للكائن، [الموجود] والعالم الزمني المحسوس للظاهرة»[13].

ومن تم يقيم أفلاطون ما يسميه كيرني النزعة الثنائية الأنطربولوجية بين الفن والعالم المجتمعي، مستندا في تحليله لهذه الميتافزيقا الثنائية إلى هيدغر. فالميتافزيقا بما هي أنطو - تيولوجيا، حسب هذا الأخير، تعتبر ما يوجد حقا حضورا، وتختزل الحركة الأولية والثرية لمعنى العالم في مقولات تحدد حضورا أقصى (Theon) أو عاما (on). والكائن كحضور، تطابق أزلي ومكتف بذاته ؛ لذلك ليس في حاجة إلى من يبدعه، ووجوده المنبثق من خارج الزمن يجعل إدراكه متعذرا بدون العقل والفكر المحض[14]. وكل إبداع إنساني بهذا المعنى، سوف ينحصر فيما بين ما هو كائن وما ليس كائنا داخل نزعة انطولوجية معطاة. وضمن هذا التصور، حيث حقيقة الوجود، معطى جاهز ومطابق لمقولات الفكر يكون الخيال «ملكة غير محددة وغير مضبوطة، ولا يمكنها أن تمارس إلا بمحاكاة ما هو موجود سلفا ؛ إنها الوسيط بين الحواس وبين العقل في شكل تمثيل représentation منحرف (محاكاة)»[15]. بالتالي، فالخيال ملكة ترتبط بتراتبية انطربولوجية دنيا أي بالجسد وأهوائه وحواسه المباشرة. لكنها تحاول أن تبلغ شأو الفكر دون أن تصله أو تكونه. إنها تشتغل بين - بين ؛ بين الوجود والعدم ؛ بين الحضور والغياب، وهي في كل ذلك إلى الزوج الثاني أقرب، لذلك انطبع التفكير في نظرية الخيال بهذه النزعة الثنائية - كما يحدد كيرني - متفرعة إلى ثلاث نزعات ثنائية ؛ نفسانية وابستمولوجية وانطربولوجية.

فالأولى تنحدر من تصور علاقة الخيال بما هو جسدي غريزي مدنس ومنحرف، بالتالي [illegible] عن الحكمة والفكر السليم ؛ بحيث لا يعطي سوى استهواءات وخدع (ثنائية : الواقعي/الخيالي = حقيقة/كذب). أما على المستوى الإبستمولوجي فكل

13 - ن.م.س، ص. 13.

14 - ن.م.س، ص. 12.

15 - ن.م.س.ن، ص.

معارف الخيال غير صادقة (أسطورة أهل الكهف). إذ يؤكد أفلاطون على القطيعة الجذرية بين العالم "المعرفي" للنور والعالم الشائع للصور داخل الكهف، ومن تم لا يستطيع المتخيل أن يقدم لنا أفكارا معرفية لأنه يتوسل بالإحساس الخادع (العقلي/الحسي). وعلى مستوى علاقة الشاعر أو الفنان بمحيطه الاجتماعي، يكون دوره عديم القيمة عمليا وبالتالي يقع الفن، انطربولوجيا، موقعا دونيا في نسق المجتمع وحياة الإنسان بعامة (ثنائية : الاجتماعي السياسي/الجمالي)[16]. إن اعتبار الازدواج كائن/لا كائن يجعل الخيالي وعوالمه فاقدة لأي سند من الحقيقة والوجود.

ولئن كنا هنا نسترجع ما أشرنا إليه بصدد أرسطو من نزعة ثنائية أيضا لتأكيد استمرارية النسق ؛ فإن نظرية المحاكاة عند أفلاطون تنطلق من الحواس، وليس من عناصر خارجية، لذلك فهو يمدد الخيال الحسي هنا، إلى مستوى يتجاوز الفن إلى المعرفة الحسية ذاتها، وخاصة منها تلك التي تتميز بافتقاد العماد الأنطولوجي للحقيقة.

إذاك، يتم حصر "حقيقة" الفعل الخيالي في مدى تطابقه مع النموذج وفي أحسن الأحوال، مدى امتثاله لقواعد الاحتمال المنطقي (كما يحدد أرسطو المحتمل). وبصفة عامة، ظل هذا المخطط المعيار مهيمنا على ميتافزيقا الكتابة والخيال الشعريين في الثقافة الغربية إلى العصر الحديث فبالعودة إلى مفهوم "الحقيقة" كحضور أي «حقيقة ما يكون، حقيقة الأشياء نفسها، يمكن دائما، اتخاذ قرار نعم أولا، بصدد ما إذا كانت الكتابة حقيقية [أي] إذا كانت مطابقة أو "مناقضة" لما هو حقيقي»[17].

على أنه، بالرغم من الأهمية الحاسمة لأفلاطون في تصور المحاكاة، فإن هذا الأخير ارتبط أكثر في الجماليات الغربية بالأرسطية (وكذا في الثقافة الإسلامية) ؛ بينما تنحدر النظرات اللامحاكاتية من الأفلاطونية كنسق فلسفي عام. ويمكن إجمال خصائص الحد المحاكاتي للخيال كما يحددها كيرنيي كالتالي :

1- الصورة عبارة عن نسخة لأصل واقعي أو مثالي : الصورة تمثيل.

2 - الصورة عبارة عن عنصر محسوس من العالم المادي للمظهر apparence وللدفق flux قد يكون صورة داخلية أو خارجية : الصورة نظير hypostase.

---

16 - ن.م.س، ص.ص. 14 - 15.

Derrida (Jacques), 1972 b : La dissémination, Ed. Seuil, Paris, col. Tel. quel, p. 211 - 17

3 ـ الصورة نتيجة انقطاع بين الكائن واللا كائن تقع سواء داخل اللاكائن أو داخلهما معا : الصورة ثنائية[18]. ولأن الحضور خاصية ملازمة للكائن الحقيقي الواقعي، فإن الخيالي لن يكون، موقعيا، سوى في تعارض دائم مع هذا الأخير. ومن تم هذه الثنائية الكبرى والمحورية التي تحكم معالجة الخيالي في الجماليات الغربية، في تصورها المحاكاتي على الأقل، والتي تقوم عليها نظرية المتخيل : تعارض الواقعي/الخيالي. وهو منحدر التعارضات : كائن/لاكائن، حضور/غياب.

ونجد لدى أفلاطون نفسه ما يفسر موقعه المزدوج المحاكاة/اللامحاكاة ؛ وذلك بطرحه لمفهوم "الخيال السامي" الخالي من أي محاكاة ؛ حيث نجد النسق الأفلاطوني، مع كل ما أشرنا إليه، سالفا، يشتغل ضد نفسه ؛ عبر الهامش النظري لمفهوم الخيال السامي. وهو ما تمثله صور سامية تنبثق في حياتنا الليلية والنهارية ؛ انبثاقا الهاميا ليس نسخا لمحسوس ما. إنها تأتي إلى الإنسان بدل أن تأتي منه لأنها إبداعات أصلية من طرف الله يتلقاها الإنسان في حالة الهام سام وليس محاكاة أبدا[19].

وبذلك يتجاوز فعل الخيال السامي، إياه، كل ما هو حسي وعقلي ؛ حقيقته متعالية، تجاوز الإنسي، الكائن [الموجود] Etant الأقصى، والمتعالي[20].

والخيال السامي يقوم على مسلمات أخرى غير المحاكاة، أهمها التسليم بمصدره المتعالي والمقدس، وسوف تهم نظرية المحاكاة، لهذا الاعتبار نوعا من المعرفة غير المباشرة التي تنتجها الحواس، وهي العاجزة دوما عن إدراك عالم المثل ولا تملك سوى أن تعيد إنتاج نظائر له. بينما يمكن للالهام المباشر أن يمنح قبسا لمعايشة الفكرة المثال. فالخيال السامي ملكة متعالية، لذلك فهي تضع التصور المحاكاتي في مأزق يشوش على استقراره، فهو إذن، بتعبير كريني (1982)، "ثغرة" الميتافزيقا الثنائية لأنه يتجاهل هذه النزعة لصالح أحدية جذرية تتجاوز المسافة الفاصلة بين المحسوس والمعقول[21].

---

18 ـ كيرني، 1984 : ن.م.س، ص. 20.

19 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 16 ـ 17.

20 ـ ن.م.س، ص. 21.

21 ـ انظر : ن.م.س، ص. 16.

ويعتبر أفلاطون ملكة الخيال السامي سلاحا وقائيا ضد التأثيرات السلبية للخيال المحاكاتي، فهو ينحدر مباشرة من منابع الحقيقة السامية ويتصل بالأفكار الخالدة ومن تم «يبدع صورا جديدة، يقول أفلاطون (في مواجهة الصور المحاكاتية).. لتهدئة الروح السفلى والسماح بالكشف (الرؤيا) divination أثناء النوم، خارج العقل تماما»[22]. هو إذن ذو طابع إلهي (وحي) ومقدس يسمو بالجسد والجزء الأسفل من الروح. لذلك كان طابعه الإلهي يتجاوز المعطى العقلي كمطلب للتطابق مع الحقيقة.

ويؤشر هذا الهامش النظري على احراجات ابستيمولوجية عدة تخترق النسق المحاكاتي. وسوف ترسم مسار ومنعرجات تاريخ طويل من التعارض بين الخيال ـ المحاكاة والخيال ـ إبداع. فالخيال السامي انخطاف يبلغ مرتبة النبوة والخروج عن العقلي والمنطقي في سماته ؛ لذلك يقول أفلاطون :

« .. لقد منح الله فعل الكشف (الرؤيا) divination ، ليس لحكمة الإنسان بل لجنونه»[23].

فالجنون، حالة تخرق قوانين الانفعال بمظاهر العالم الخارجي وتقليدها، يؤسس مكانه داخل الكائن ومصدره المقدس باعتباره "رؤيا سامية". ومن تم فهي ليست محاكاة لأفكار (مثل) بل هي الأفكار ذاتها مجسدة الحقيقة والجمال الالهيين[24].

ويوضح كيرني أنه إذا كان الخيال المحاكاتي يواسط بين الكينونة واللاكينونة انطلاقا من اللاكينونة، فالخيال السامي يواسط بين الاثنين معا انطلاقا من الكينونة. وهكذا ففي الصور الرؤيوية للانبياء، وبشكل غير مباشر، في الصور الأسطورية للفلاسفة والشعراء يتجلى الشكل الأكثر رقيا للوجود وبشكل معجز في الشكل الأكثر انحطاطا (الخيالي)[25].

والخيال السامي يتجاوز عملية التذكر التي تؤسس فعل المحاكاة للافكار التي كانت النفس تعرفها قبل وجودها في العالم :

---

22 ـ Platon : timé 71 a - c ، عن كيرني، 1984 : ن.م.س، ص.ص. 17 ـ 18.

23 ـ أفلاطون : ن.م.س، ص. 2 ـ 716، عن كيرني : ن.م.س، ص. 18.

24 ـ كيرني : ن.م.س، ص. 18.

25 ـ ن.م.س، ص. 19.

«في جنون الإلهام النبوي والشعري أو العشقي يتجاوز الخيال السامي كل معرفة مجردة ويقدم فكرة الجمال نفسها»[26].

لكن الخيال السامي يبقى مع ذلك مجرد تناول لجانب من النشاط الذهني، ولم يجعل منه أفلاطون نظرية شاملة. لذلك فموقعه يظل كهامش نظري ؛ لأن نظرية المحاكاة تبقى هي النظرية الرسمية للافلاطونية، كما يذهب إلى ذلك كيرني، بالرغم من إهماله لموقع الأفلاطونية الجديدة التي اعتمدت مفهوم الخيال السامي لدى أفلاطون وكذا الفلسفة المشرقية الممتدة من ابن سينا إلى عصر النهضة والثورة الرومانسية[27].

وعلى العموم فقد كان من نتائج هذا الوضع تذبذب موقع الخيال بين طرفي العقل والحس، المحاكاة والإبداع. وظل التأرجح خاضعا لمهيمنات ثقافية معينة ترجحه نحو هذا الطرف أو ذاك.

صارت نظرية المحاكاة ومستلزماتها سائدة في التصور الكلاسيكي في الغرب ؛ فالخيال صار مجرد عنصر للتزيين ولا يمكنه الخروج عن حدود الأشياء على الرغم من الاعتراف بأنه «ضروري للشاعر فهو لا يصنع شاعرا ؛ وما أتعس الأعمال التي ينتجها الخيال وحده»[28].

وتواصل مع دانتي اعتبار الخيال ملكة وسيطة بين المجرد والمحسوس وكذلك القديس أوغسطين وهيوم ولوك وهوبز[29]. والسمة الغالبة على الميتافيزيقا الغربية إذن، هي تبخيس المتخيل دون تحديد مكانه المعرفي، وكذا الانطروبولوجي والنفسي، إلا بالرجوع إلى معيار العقل ذاته، ومتطلباته البرهانية والمنطقية الأرسطية وبذلك يظهر المتخيل ذا موقع غامض لا ينتمي لا إلى العالم الحسي ولا إلى العالم المعقول[30]. وهذا الغموض الذي يحيط بتاريخ المفهوم دليل، بحسب كيرني ومن قبله هيدغر، على إفلاس الميتافيزيقا الغربية، ليس فقط فيما قبل القرن التاسع عشر بل في التصورات التي يبدو

---

26 ـ ن.م.س، ص.

27 ـ انظر : Casey (Edward) 1976 : Imagining, Aphenomenological study, Indiana University Press, bloomington and London, p. 183

28 ـ Starobinski (Jean), 1970 : La relation critique, Ed. Seuil, Paris, pp. 183-184

29 ـ انظر : ن.م.س، ص.ص. 182 ـ 184.

30 ـ انظر : كيرني، 1984 ؛ ن.م.س، ص. 46.

أنها تتجاوز المحاكاة[31] ؛ وذلك ما سوف تجسده اللحظة الكانطية باعتبارها قفزة نوعية سوف تمهد للنظرية الرومانسية بجميع امتداداتها الفلسفية والأدبية والعلمية إلى حدود القرن العشرين ومن تم يبقى الوضع الاعتباري لمفهوم الخيال ابستمولوجيا غير مضبوط محتضنا مأزقه الخاص.

3 ـ اللحظة الكانطية : نحو تجاوز المحاكاة

إذا كان النموذج المحاكاتي قد حافظ على سلطته المعرفية، فإن نقدية كانط مكنت من زحزحة هذه السلطة وشكلت نقلة نوعية، على الرغم من احتفاظها بالموقع التوسيطي للخيالي (بين المجرد والمحسوس) ؛ إذ أن كانط يميز بين خيال معيد للانتاج وآخر انتاجي ؛ ويحدد كانط للخيال موقعا خاصا، مع ذلك ضمن أشكال المعرفة ؛ يقول :

«الخيال هو القدرة على تمثل se représenter الشيء [الموضوع] في الحدس، حتى في غيابه. إلا أنه، بما أن كل حدس حسي، فالخيال بحكم شرطه الذاتي الذي وحده يسمح له بإعطاء مفاهيم الفكر حدسا يقابلها وينتمي إلى الإحساس sensibilité، لكنه مع ذلك، بما أن تركيبه يقوم على وظيفة التلقائية، وهي محدِّدَة، وليست محدَّدَة فقط، فإنها تستطيع بالتالي، مثل الحس، أن تحدد الإحساس قبليا، بالنسبة لشكله، حسب وحدة الإدراك l'aperception ويعتبر الخيال ضمن هذا الحد، قدرة على تحديد الإحساس قبليا (...)»[32].

لا يبرح الخيالي هنا، مكانه المتذبذب بين قطبي العقل والحس، كما أن وظيفة التمثيل كاستحضار لشيء غائب تظل قائمة. لكن السؤال المهم الذي نود طرحه من خلال ما أسميناه باللحظة الكانطية، هو : إلى أي حد طرح أسئلة جديدة تقوض نسق المحاكاة وهيمنتها خاصة وأن كانط يتحدث عن خيال انتاجي.

إن قراءة النص الجمالي الكانطي بهذا الصدد ليست متجانسة ؛ فهناك من الباحثين من يعتبره لحظة فاصلة في نظرية الخيال، بانجازه قلبا للمحاكاتية miméologique

---

31 ـ ن.م.س، ن.ص.

32 ـ Kant (Emanuel), 1984, (1° éd. 1944) : Critique de la riason pure, Trad. franç. Ed. P.U.F, col. Quadrige, Paris, pp. 129-130.

الأفلاطونية، يرسي دعائم نظرة فينومينولوجية، وبهذا الصدد تذهب إليان اسكوباص (1986)، إلى أن اللحظة الكانطية هي التي تم معها، بشكل حاسم، اقصاء الاعتبار المحاكاتي للخيال الذي كان متطابقا معه من أفلاطون إلى ديكارت[33].

لكن، هناك من يرى احتفاظ كانط بمعالم النموذج المحاكاتي ابستمولوجيا في توزيع الملكات[34]، وربما تكون عناصر الاتصال هذه تخفي انفصالات جذرية. فكانط لا يكتفي بموقعة الخيال بين العقلي والحسي ؛ بل إنه يدقق إوالية الاشتغال في الربط بينهما ؛ كما أنه ينزع عن الخيال طابعه المادي والمحسوس ليعتبره "ملكة الشكل"[35] التي تسمح بإعطاء ما هو مجرد طابعه المحسوس في التحقق العيني وذلك ما يسميه الترسيم الخيالي schématisme والترسيمة هي وحدة هذا الاجراء.

ومن تم لا ينتمي الخيال لا إلى العقل ولا إلى الحس لأن «النسق procédé العام للخيال هو الذي يمنح المفهوم صورته»[36]. ليست الترسيمة جوهرا ماديا بل عنصرا محايثا؛ إنها شكل الخيال. كما أنها لا تعكس العالم الخارجي فهي سيرورة تفصل المجرد والمحسوس في قول أو عمل فني خيالي. إنها "مونوغرام الخيال".

يقع اشتغال الترسيمة إذن خارج إوالية الاقصاء والمفاضلة والتحقير بين أحد زوجي الثنائية (عقلي/حسي). وبذلك يصير الفعل الخيالي، كنشاط إبداعي، "ملكة الواقعي"، كما تؤكد على ذلك اسكوباص[37]. ذلك أن هذه العملية الترسيمية ضرورية في كل فعل معرفي أو ذهني. بالتالي يعتبر الخيال «ملكة تقديم Présentation، يقدم للمجرد حدسه وصورته المجسدة. وإن كان الخيال قريبا مما هو حسي وحدسي فإنه يختلف عن الإحساس بكون هذا الأخير استقباليا receptive بينما الخيال تلقائي في غياب الموضوع»[38].

سيخرج المفهوم الكانطي عن ثنائية الواقعي/الخيالي بإعطائه للخيال المتعالي

33 - انظر: Escoubasse (Eliane), 1986 : Imago Mundi, Topologie de l'art, Ed. Galilée, Paris, p. 50.

34 - انظر : ستاروبنكسي، 1970، ن.م.س، ص. 184. وكذا: Novitz (David), 1987, Knowledge, Fiction & Imagination, Temple University Press, Philadelphia, U.S.A., p. 27.

35 - إيسسكوباص (إليان)، 1986، ن.م.س، ص. 37.

36 - انظر : ن.م.س، ص.

37 - ن.م.س، ص.ن.

38 - ن.م.س، ص. 42.

دورا حاسما في أي فعل معرفي. ويؤكد كيرني، (1982)، تبعا لهيدغر، على أهمية وثورية الاكتشاف الكانطي لوظيفة الخيال المتعالي كزمنية سامية، وذلك في الطبعة الأولى لـ "نقد العقل المحض" الصادرة سنة 1781، حيث يذهب إلى أن هذه الزمنية هي الجذر المشترك، ليس فحسب، بين الإحساس والفكر، بل بين كل مفاهيمنا الميتافيزيقية عن الكائن كحضور[39].

توجيه ملكة الخيال على هذا النحو يبعدها عن كونها مجرد أداة لإعادة إنتاج المشابهات، بل إنه كينونة جمع بين أطراف وليس تشابها بينها. إنه «تجميع rassemblement أو لوغوس العالم الحسي، استدعاء للكائن l'Etant إلى المنطقة phyein المفتوحة للطبيعة حيث لم يعد لاقتصاد الطبيعة physis أي علاقة باقتصاد المحاكاة»[40]. انفتاح الكائن إياه ؛ يعطي الذات إحساسا بالجميل والسامي، اتجاه تمثيل علاقتها بنفسها وبهذا الإحساس المستهدف تحقيقه في ذاته وليس باعتبار ما يقدمه من أشياء العالم الخارجي. فالتركيب الذي يقوم به عمل الخيال هو إنتاج إحساس جديد واستعراض وتمكين من رؤية الخفي والذي لا يتكرر عادة.

إن الميزة الأساسية لفعل الخيال لدى كانط هي تلقائيته، مما يجعل منه فعلا حرا و"شريعة بدون قانون"، كما يقول في "نقد ملكة الحكم"[41]. فالخيال ينتج للمختلف والمتعارض والمتنافر وليس تطابقا مع لوغوس المحاكاة، وانتاج الشبيه والنظير.

إلا أن النص الكانطي يحتفل بالاختلاف إلى جانب التشابه، فهذا الأخير لا يدل على مشابهة غير تامة بين شيئين، بل على مشابهة تامة بين علاقتين فيما بين شيئين مختلفين تماما[42].

يقدم لنا هذا الطرح انفصالا آخر عن الحد التقليدي للمحاكاة نفسها، باعتبار المشابهة غير كافية لوحدها في إنتاج الفعل الخيالي ؛ فالتماثل في التصور الكانطي

---

39 ـ كيرني، 1984 : ن.م.س، ص. 22.

40 ـ إيسكوباص، 1986 : ن.م.س، ص. 50.

41 ـ عن ن.م.س، ص.ص. 50 ـ 51.

42 ـ انظر ن.م.س، ص. 51.

يقـوم على عـلاقـة مـتـفـاعلة بين الشـبـيـه والمـخـتلف فـهـو ليـس "هـويـة بـل مـغـايـرة وحـركـة"[43].

والخيـال لا يقع تحت طائلة الزوج المعيار للصدق والكذب ؛ لأنه لا يرتبط بالأشياء بقدر ما يتصـل باللغة[44] ؛ ومن تم يستبدل المحاكاة بفعل إنتاج الدلالة لأن «التماثل ليس محـاكـاة، بل تدلالا Semiosis» أي سيـرورة إنتـاج للمعنى، تأخذ كـامل الحرية في الفعل الخيالي والشعري خاصة[45].

نخلص إذن إلى أن الخيال بالمعنى الكانطي :

- وظيفة شكل وترسيم.
- وظيفة حقيقة خارج الصدق والكذب.
- سيرورة تشابه واختلاف.
- دلالة تعوض الطبيعة بالذات في إحساسها بالجمال كتمثيل للكينونة.
- ولن تكون الصورة التي ينتجها الخيـال المتعالي، حسب قراءة اسكوباص، شيئا له وضع مستقر وجوهري Substansialité.

إلا أن احتفاظ الكانطية بظلال الحمولة التقليدية لمفهوم الخيال، يقلص الكثير من امكاناتها الإبستمولوجية. وذلك ما يدفع دافيد نوفيتر (1987) في إطار عمله لإعادة بناء الإبسـتمولوجيا الرومانسيـة، إلى اعتبـار أن كـانط واصل نفس مسار العقلانيـة التجـريبيـة المنـحدرة من أرسطو، إذ يلتـقي مع هوبز وهيـوم ولوك. فـالخيـال لدى هولاء فـاعليـة جمع وتأليف بين الأفكار ؛ كـمـا أن الخيـال لدى كـانط يقـوم بالتـركـيب والجـمع بين أحاسيس مختلفة ويربطها بالمفاهيم المجردة، وذلك أيضا ما يسميه هيوم بالخيال البنائي وهو نفسه الخيـال المعيـد للانتاج لدى كـانط، بـل إن هذا الأخيـر يعتـبر الفعل الخيـالي الحر مجرد «تخيـل فضائي غيـر مراقب يكون في أحلام اليقظة وأثناء الليل، أما حـين يكون مراقبا [إذاك فقط] يهم الأمر الحديث عن التأليف كما يذهب في (Anthropologie XII, 175) وهو نفسه رأي هيوم»[46].

---

43 ـ ن.م.س، ص. 51.

44 ـ ن.م.س، ص. 70.

45 ـ انظر ن.م.س، ص. 71.

46 ـ انظر : نوفيتر، 1987 : ن.م.س، ص. 26.

إزاء هذا الوضع، نجد أنفسنا أمام الحالة الازدواجية نفسها لدى أفلاطون. فهناك نظرية رسمية وهامش نظري يخترقها. هناك اعتراف بالخيال الإبداعي وفي نفس الآن، وبقوة، إثبات للخيال كإعادة إنتاج وتأليف وبناء لمعطى سالف، كقانون وسلطة معرفية ؛ ولن يكون مع ذلك للأول أي مكان في نظرية المعرفة، وبالتالي تنحط مكانة الفعل الشعري والخيالي في سلمية المعارف.

ونستعيد هنا ما أشرنا إليه سابقا، عن القراءة الهيدغرية لكانط في "كانط ومشكلة الميتافزيقا" ؟ حيث يعتبر هيدغر أن كانط تراجع عن مستلزمات اكتشافه الثوري للخيال المتعالي ودوره المؤسس في نشاط العقل والإحساس معا[47].

فالخيال المتعالي ذو وظيفة إبداعية تتجاوز الواقعي/الخيالي لأنه يلعب دور الجذر المشترك لمعرفتنا العقلية والحسية معا. لكن كانط، يلاحظ هيدغر، حذف في الطبعة الثانية للنقد (1787) الفقرتين اللتين تتناولان أولية الخيال المتعالي وحده كقوة وضرورة للفكر ؛ إذ كان يعتبره في الطبعة الأولى مصدر كل تركيب للاشكال القبلية أي ملكة لا يمكن اختزالها لا إلى العقل ولا إلى الحس. وهذا الدور هو الذي يأخذه، العقل وحده في تلك الطبعة الثانية باعتباره أصلا في إنجاز كل تركيب[48].

ويتعرض هيدغر لأسباب هذا التراجع، الميتافزيقية منها خاصة، حيث أن إعطاء كانط للخيال دورا أوليا، سوف يفقد عمله (كانط) أهميته الموضوعية (العقل المحض). فالتقسيم الميتافزيقي للفكر الكانطي، يرى هيدغر، إلى تحليل "جمالي" يهم الحدس الحسي، وتحليل "منطقي" يهم العقل وحده ؛ يعبر عن الموقف التقليدي الذي كان كانط يصارع ضده بنفسه في اكتشافه للخيال المتعالي كمصدر نهائي لكل معرفة ميتافزيقية. ومن تم يستعيد النزعة الثنائية التقليدية للمعقول والمحسوس، «متناسيا جذرهما الأنطولوجي المشترك الموجود في الزمنية السامية للخيال المتعالي»[49].

وليس هذا التأرجح الابستمولوجي مؤشر مأزق مرحلي فحسب، فالاعتراف بالأهمية التأسيسية للخيال المتعالي في الطبعة الأولى من "النقد" كما يذهب كيرني، تبعا

---

47 ـ انظر : كيرني، 1984 : ن.م.س، ص. 22.

48 ـ ن.م.س، ص. ويتناول هيدغر هذه *المسألة* في كتابه عن كانط "ومشكلة *الميتافزيقا*".

49 ـ ن.م.س، ص. 23.

لهيدغر، هو بالذات اعتراف بعدم كفاية مفهوم الخيال نفسه، نظرا لحمولته الميتافزيقية (المتأرجحة) المنحدرة من أفلاطون إلى كانط. وفي هذا السياق يؤكد هيدغر :

«إن العودة إلى الخيال المتعالي كجذر للاحساس والفكر يدل على (...) أننا نريد أن نفحص (نسقط) من جديد بناء التعالي بالنسبة لأساس إمكانيته (...) هذا العود المشيد للأساس [إياه] يتحرك في بعد إمكانيات، في بعد ما يصير ممكنا. ينتج عن ذلك أن الخيال المتعالي كما هو معروف إلى حد الآن يتحول في نهاية المطاف إلى إمكانيات أكثر أصالة، بحيث يصير لفظ الخيال ذاته غير مطابق قدريا»[50].

لم يعد المفهوم كافيا، في نظر هيدغر، لتعيين حقل كينونة الكائن وقدراته الإبداعية، بما هو مجموع إمكانيات وجوده، كموجود مقذوف به هناك، ولم يكن لسلطة الميتافزيقا الثنائية إلا أن تسترجع كانط، بعد أن حاول تجاوز منطقها الثنائي القائم على انطو - تيولوجيا الكائن - اللاكائن، الواقعي/الخيالي. لذلك لم يبلغ مفهوم الخيال المتعالي حدوده القصوى في تأسيس الذاتية والآخر، لفهم الكينونة نفسها التي تؤسس كل تميز وتفرد وجودي. لكن ذلك هو ما ستنجزه الرومانسية.

50 - ن.م.س، ص.ص. 24 ـ 25.

الفصل الرابع :

المعرفة الرومانسية : تأسيس الخيال الإبداعي

1 ـ الحقل الرومانسي معرفيا

كان يلزم وقت طويل نسبيا لإعادة اكتشاف هيمنة النموذج الرومانسي على أهم نقاط الارتكاز التي يستند إليها خطاب الحداثة والحداثة البعدية في الحقل الثقافي الغربي عامة.

وهكذا تجد كثير من النظريات العلمية، في المعرفة اللسانية وتحليلات الخطاب صداها النسبي في الفعل المعرفي الرومانسي لدى فون هومبولت (شومسكي : الإبداعية، بنفنست : نظرية الذات في الخطاب..). كما تم ضبط النسب بين البنيوية والظاهراتية والتفكيكية بصورة جلية مع الرمانسية. هذا إضافة إلى أن الشعر الغربي في حداثته ظل يقيم على حدود الوعي الرومانسي بالعالم.

ويؤكد عدة باحثين أن حدود الرومانسية لا تنحصر في مدرسة فنية توقفت زمنيا في حدود القرن XIX، بل إنها تجاوزت ذلك إلى الفلسفة والعلوم ونظرية الأدب، ممتدة خلال القرن XX. ذلك أنها رؤية للعالم وإيديولوجيا شاسعة ركزت ابستيمات الحداثة الغربية المتمركزة حول الإنسان. وهو الأمر الذي يدفع كيسدورف إلى القول : إن وصف الأقاليم الزمانية والمكانية الرومانسية ينتج كتلة من العناصر المختلفة التي تتجاوز كل محاولة اختزال في وحدة معينة[1].

---

1 ـ Gusdorf (Georges), 1982 : Fondements de la connaissance romantique, Ed. Payot, Paris, p. 167

وكذلك : بنيس (محمد)، 1990 : الشعر العربي الحديث : بنياته وابدالاتها، II، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص.ص. 14 ـ 15.

لذلك تبقى وضعية إقامة حدود صارمة للمد الرومانسي في الحداثة الغربية أمرا صعب المنال. والقراءة الخطية لهذا التاريخ المتنوع منذ بداية القرن XIX إلى اليوم لا تخلو من مشاكل خارج الصنافة التاريخية المدرسية. مما يدفعنا إلى الاعتقاد أننا، أمام ركام من المعارف والتصورات المتنافرة والمتلاقية، وربما لن تكون "وحدة تسمية" (الرومانسية) المجسدة عن طريق هذا الاصطلاح سوى منفى للجهل[2].

لقد قامت الرومانسية، ونظريتها، على استبدال القيم والمعايير السائدة، ومن تم بعدها الشمولي في النظر إلى الإنسان وابداعاته، في مواجهة الهياكل الاجتماعية، كذات تنشد تحققها الخاص خارج إرغامات المؤسسة الاجتماعية البرجوازية. وتشكل بذلك وعيها المأساوي. واعتبر الشعر والفن عامة أحد الجسور لتحقيق العبور الرومانسي.

فعلى العكس من التصور الشائع، يرى نوفيتز، أن الدفعة الرومانسية لم تتوقف عن الفعل معرفيا في الحاضر ؛ ولا يتعلق الأمر هنا فقط بتأثير نيتشه، بل أيضا، ان التراث الانكلو أمريكي يجد نفسه مسيجا بالموروث الرومانسي ؛ ويمتد ليشمل المشهد الفلسفي والأدبي الراهنين ؛ ليس لدى هيدغر ودريدا وفوكو فقط ؛ بل كذلك لدى فلاسفة مختلفين كجلبير رابل G. Ryle، ول. فتجشتين ون. كودمان وجوزيف ماركولي وريتشارد روروطي R. Rorty[3].

استندت المعرفة الرومانسية إلى الفكرة الكانطية القائلة إننا لا نسجل، سلبا، العالم في أذهاننا، بل إن معرفته عبارة عن بناء فاعل من طرف الذات، وبطريقة ما، بمساعدة الخيال[4]. ولئن كان كانط يقرر أسبقية ابستمولوجية للعقل في بناء هذه المعرفة، فإن الرومانسيين قلبوا المعادلة وصارت الأولوية لديهم للخيال الإبداعي.

إن هذا الامتداد نفسه ينجلي في عمل نوفيتز (1987) حين يعمل على إعادة بناء النظرية الرومانسية في المعرفة انطلاقا من معطيات راهنة :

«أقرر إلى جانب الرومانسيين أن الناس يستطيعون بنجاح بناء عالمهم عن

---

2 ـ كيسدوروف، 1982، ن.م.س، ن.ص.

3 ـ انظر نوفيتز (دافيد)، 1987، ن.م.س،.ص. 3.

4 ـ ن.م.س.ن، ص.

طريق الخيال الشعري في تنظيمه غير الخاضع للتقنين، وذلك ما أسميه بالخيال الإبداعي»[5].

إن قراءة الامتداد الابستمولوجي الرومانسي يؤدي إلى إعادة النظر في التقويمات الأدبية والتاريخية لها، حتى فيما يخص التصورات التي تسعى (تزعم) إلى كشف أوهامها ومآزقها، باعتبار موقعها الزمني المتأخر عنها، والمُمَكِّن من النظر إليها كماض لا غير، بإنجاز خطاطة تاريخية تقدمية ؛ ويرى ج. كالر J. Culler (1982) أن هذه الخطاطة التاريخية تبدو جذابة، على الخصوص حيث تنتج مبدأ المعقولية intelligibility، الذي يؤكد التقدم الزمني من منطلق تقويم أدب الماضي وفهمه فهما أحسن من زاوية الحاضر. وقد بينت استراتيجية كثير من القراءات التفكيكية، أن ما يفترض من أن أدب ما بعد الرومانسية قام بكشف أوهامها (كميزة لهذا الما ـ بعد)، يتأسس هو بدوره على أعمال كبار الرومانسيين[6].

مع ذلك يبقى الموقف من علاقة الرومانسية بما بعدها مختلفا بين الدارسين، ولا يمكن تعميم تصور بعينه. فهناك من يتبنى عكس أطروحة الامتداد المشار إليها، كنورثرب فراي الذي يعتبر الرومانسية مرحلة منتهية كـ "مركز جذب تاريخي" ويحددها بين 1790 و1930 ؛ بينما لا يحصرها فرانك كيرمود (1957) بل يرى امتدادها مستمرا من القرن XVII إلى الفترة الراهنة. وما يميز هذا الامتداد هو المكانة العالية التي تعطي للذهن في القدرة على صنع (إنتاج) الصورة باسمى قدراته العقلية[7]. ونلاحظ أن أطروحة الامتداد تتأكد خصوصا مع الاهتمام بالمجال الألماني لثرائه وانفتاحه المعرفي ؛ حيث تصبح النظرية نفسها أدبا ؛ لدى جماعة يينا، التي صاغت، كما يرى م. بنيس، تصورا للذات «احتل فيه الفردي مكان الكوني الكلاسيكي، كذات متفردة، عصية على التنميط ؛ أي

5 ـ ن.م.س.ن.ص.

6 ـ انظر: Culler (Jonathan), 1982 : On deconstraction, theory and criticism after structuralism, Cornell U University Press, Ithaca, New York, p. 248

ويتناول كاللر هنا أعمال دريدا وبول دومان وهيليز ميللر وادوارد سعيد.

7 ـ عن : Murray (Patrick), 1982 : Literary criticism, a glossary of major terms. Longman, London, p. 97 (fourth impression, the first was in 1978).

وعنوان دراسة فراي : N. Fray 1968 : A study of English romanticism

منفلتة من الحتمية التجريبية ومن المقولات العقلية التي كانت تسيج الفاعليات الفردية وتخضعها للابتسار والقمع»[8].

2 ـ الخيال الإبداعي الرومانسي

يتأسس الخيال والمعرفة الرومانسيان على قلب المعادلة لتصير : الإبداع بدل المحاكاة، الإنتاج بدل إعادة الإنتاج. فـ «الأطروحة الرومانسية تعتبر أن الخيال إبداعي جوهريا»[9].

وسوف يقود هذا التصور، إلى محاولة الابتعاد عن النزعة الثنائية التي يحتفظ بها تصورهم المنطلق من الإرث الكانطي مع اعتماد الفكرة الكانطية حول إنتاجية الخيال البشري لكل ما هو جميل وسام. ولذلك سوف يذهب الرومانسيون (الألمان خصوصا) إلى أبعد من مقابلة الخيال بالواقع وحصر علاقتهما بين مقولة الصدق والكذب التي أسست اقتصاد المحاكاة والمطابقة بين الصورة والواقع ؛ مما أدى إلى الدفع بمسلمة التعارض : واقعي/خيالي، لتأخذ موقعا "محايدا" معرفيا. وبذلك يتم قلب الخيار الابستمولوجي العام، ليصير مفهوم "الحقيقة"، باعتباره معيار الحكم في اقتصاد المحاكاة، (على كذب الخيال)، مرتبطا ليس بالواقع (أي واقع ؟)،بل مشدودا إلى مفهوم الجميل (إحساس الذات). والجمال لا ينطوي على حقيقة أشياء أخرى، بل هو حقيقة ذاته. وفي هذا الاتجاه يعلن الشاعر الإنكليزي جون كيتس :

«إن ما يمسكه الخيال كجمال، لابد أن يكون حقيقة»[10].

يقوم التصور الرومانسي إذن، على قلب مسلمات سابقة، وإعادة ترتيب حدود مجال النشاط الذهني الإبداعي. وإقامة تمييزات نوعية بصدد هذا الموضوع ويشتغل التمييز *الكانطي* بين نوعي *الخيال* (إنتاجي/معيد للانتاج)، كمصدر معرفي في هذا الاتجاه[11]. من تم تحييد ثنائية الواقعي/الخيالي، باعتبار أن الواقعي يقابل وينفي الوهمي وليس

8 ـ محمد بنيس، 1990 : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاته، 2، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ص. 20.

9 ـ إدوار كسسي Casey، 1976، ن.م.س، ص. 184.

10 ـ عن ن.م.س. ن.ص.

11 ـ ن.م.س. ن.ص.

الخيالي، والوهم حالة من حالات تصور الواقع ؛ يثبت الواقع نفسه بالتجربة عدم صحته ؛ أي أن الوهم نتيجة تصور محدود بينما الخيالي يتجاوز ذلك من حيث منطلقاته وأهدافه. وما قامت به النظرية المحاكاتية هو اختزال الخيالي إلى الوهمي باعتباره قياسا عقليا فاسدا للواقع. وفي هذا السياق يميز كولريدج بين الخيال والوهم الذي يؤلف بين أشياء ثابتة ومحددة ؛ بينما الأول نشاط إبداعي بامتياز[12]. فالخيال في التصور الرومانسي ليس منتوجا مفارقا للوقائع العينية لأنه، كما يرى وردزوورت يكشف طبيعة الواقع باعتباره الشاعر "روحا حية" تستطيع أن ترى حياة الأشياء من داخلها[13].

3 ـ من المحاكاة إلى التحفيز

لا يعني استبعاد المحاكاة، كسيرورة للابداع الفني نفي أي علاقة بينه وبين الطبيعة/والعالم الخارجي. فالأولوية الابستمولوجية التي يحضى بها الخيال في نظرية المعرفة الرومانسية تجعله قادرا على تجاوز حدود التلقي السلبي للعالم الخارجي، ليصير معرفة جديدة بالإنسان والكون المحيط به. اندماج "عاشق في الحياة" حيث يقوم الخيال بتمديد عمل أو أثر الطبيعة (أو الله)[14].

يهم الأمر إذن إعادة ترتيب العلاقة بين الذات والعالم والنص ؛ بحيث يصير لكل حياته الخاصة وديناميته المتفاعلة بالأخرى والمنشبكة بها. وما يجمع بينها جميعا هو مبدأ الحياة ذاته ؛ أي الانتظام الداخلي وآليات التشكيل الخاصة وإنتاج المعنى في كلية أنطولوجية مندمجة وشاملة. وتشاكل هذه العناصر (الذات، النص، العالم) لا ينفي استقلالها عن بعضها، فلكل منها كيانه العضوي، وبالتالي فإن محاكاة بعضها لبعض يصير مجرد علاقة سطحية وخارجية. وهذا التشاكل هو ما يقيم بين النص والعالم علاقة تحفيز ـ وليس محاكاة ـ كما يذهب موريتز[15]. إذ تصير بينهما علاقة جوهرية لأنه يتخلق ككيان خاص ولا يحاكي العالم. وهنا يمكن الانتقال، على مستوى الوحدة المعنوية، من الدليل كممثل للشيء إلى الرمز ذي العلاقة الإليكورية.

12 ـ ن.م.س.ن، ص.

13 ـ عن باتريك موراي، 1982، ن.م.س، ص. 102.

14 ـ انظر ستاروبنسكي 1970، ن.م.س، ص. 87.

15 ـ Tzevtan Todorov, 1977 : Théories des symboles, Ed. Seuil, Paris, p. 213

لذلك أيضا يذهب ف. شليجل إلى أن العمل الفني ينخرط [يندمج] في نفس سلسلة أعمال الطبيعة. إن الفن كالطبيعة، فهو ليس في حاجة إلى محاكاتها[16] ؛ إنه عنصر طبيعي ضمن كلية انطولوجية جامعة ؛ وهو التصور نفسه الذي يعطيه نوفاليس أبعادا قصوى، في رفضه لمبدإ المحاكاة وإيلاء أهمية كبرى للموسيقي كفن خال منها تماما، بل يرفض التمييز بين الفن والطبيعة على اعتبار أنهما كل واحد[17].

إن الحديث عن المحاكاة، ضمن القراءة الرومانسية، لا يستعيد مفهومها السابق، بل تأويلا خاصا لها ؛ بحيث يتم تغيير مكانته المركزية ضمن الاقتصاد الابستمولوجي لنظرية المحاكاة. فالعمل الأدبي في ظل التصور الرومانسي لا يحاكي الطبيعة بل المؤلف هو الذي يحاكيها، ولكن ليس على مستوى مادتها وجوهرها أي محتوى عمله، بل على مستوى شكل العلاقة بينهما. فمبدأ الإنتاج هو القاسم المشترك بينهما معا ؛ وهو بالتالي ما يبني خصيصة تشابههما[18].

إن طاقة الإنتاج الشعري تنطلق من الداخل، وليست مجرد استجابة انعكاسية لتأثيرات العالم الخارجي، لأن روح الشاعر أي عالمه الجواني، هو مصدر الإبداع الشعري الذي تحركه المخيلة. فالشعر، بتعبير وردزوورث، ينبع «من حيث ينبغي أن ينبع، من روح الإنسان ويشع بطاقاته الخلاقة على صور العالم»[19]. لم تعد شروط مطابقة النص الشعري لمعطيات العالم الخارجي تحكم كمعيار للانتاج الفني، بل صار التعبير عن عالم ما (داخلي أساسا) هو المبدأ الأساس ؛ بحيث تستطيع قوة الخيال تحويل العالم الخارجي نفسه لصالح رؤية الذات وتفاعله معه ولذلك يتشكل النص الشعري الرومانسي كعالم له بناؤه الخاص وحياته الخاصة، كتجربة معيشة وليس هيكلا صوريا يخضع لمعايير مسبقة وجاهزة.

---

16 ـ عن تودوروف، 1977، ن.م.س.ن، ص. 214.

17 ـ انظر : ن.م.س، ص.ص. 201 ـ 202.

18 ـ انظر ن.م.س، ص. 185.

19 ـ عن م.هـ. ابرامز، 1980 : الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد، ترجمة يونيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام (العراقية)، بغداد، عدد 11، سنة 1980، ص. 197.

4 ـ مبادئ الممارسة النصية الرومانسية

انطلاقا من إعادة الاعتبار للذات وقدراتها الإبداعية، يشتغل الخيال بما هو فاعلية مستقلة عن قيود العالم الخارجي، وينتج معرفة جديدة بالعالم تصورا ورؤية وحلما. لذلك تحتل الممارسة النصية واللغة الصدارة في الآلية النظرية الرومانسية ؛ ومن تم صياغة مبادئ شاملة تيوسوفية كما يصوغها نوفاليس. وفي هذا الصدد تحتل الفعاليات الرومانسية في المجال الألماني موقع الصدارة. وسوف نعتمد الخطاطة التي يرسمها طودروف (1977) مع بعض التغييرات والإضافات.

1.4. الرومانسية : فلسفة اندماجية Symphilosophie

يقوم هذا التصور على مفهوم الذات باعتبار نشاطها المنتج والبنائي في علاقة مندمجة بالعالم، وكذا على تفاعل الذوات فيما بينها. وذلك ما يتجلى في تأسيس علاقة شعورية وعاطفية بالكائنات الأخرى. ثم نشاط الرومانسيين فيما بينهم الموسوم مبدئيا بالمحبة والحميمية.

2.4. الإنتاجية

وهو مبدأ مترتب عن رفض المحاكاة أي على الانتقال من مبدإ الخضوع للنموذج المحاكى بصفاته الخارجية، المنتهية والواضحة القابلة للنسخ والتمثيل، إلى الانفتاح من الداخل ؛ والانطلاق من الذات، بطاقتها الواعية واللاواعية، من أجل إنتاج معنى لذاتها وللعالم. وهو معنى *غير خاضع للائحة من المواصفات المحددة*، بل هو بحث مستمر للخيال الانساني عن أقصى تجلياته ؛ بحيث يعادل هذا البحث أو يمدد الخلق الإلهي للكون. إنه تمديد للمطلق وامتداد باتجاهه. يقول نوفاليس :

«إن الانتاج الفني كذلك هو بالحاجة غاية نفسه مثلما هو الإنتاج الإلهي للكون، وكل منهما *أصيل* ويتأسس على *ذاته* دون *أي* شيء *آخر* : لأن *الاثنين* معا عبارة عن واحد. وينكشف الله في الشاعر كما ينتج (gebildet) جسديا في الكون المرئي»[20].

20 ـ Novalis : Système 8 عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 303.

يحيلنا هذا الانتاج على التجلي الانطولوجي للعمل الفني، كقوام مكتف بذاته، متمتع بحيوية انوجاده، كقيمة مستقلة تتأتى كينونتها في الصيرورة المحركة لفعل الحياة ذاته.

وبما أن اللغة رحم هذا التحقق الفني، وبذرة الرؤية التي يؤسسها ؛ فإن العمل الموازي لهيمبولت في تنظير اللغة ؛ يموضع ضمن التيار الرومانسي (لدى كثيرين ومنهم طودروف). وسوف يؤسس فلسفة اللغة المعاصرة، باعتبار اللغة حاملة لرؤية للعالم ولها الأولوية في صياغة كيفية تفكيرنا وتصوراتنا ؛ ومن ثم فعلها الإبداعي وهو تنقيل آخر، على مستوى الجهاز الواصف للغة البشرية، يمارسه الفعل المعرفي الهمبولتي المرافق لنشاط الرومانسيين الألمان. فموضوع النظرية اللغوية يهم فعل الإنتاج ذاته وليس المنتوج؛ أي ملكة انتاج الكلام ويصرح هيمبلوت بمشروعه :

«علينا أن نكف عن اعتبار اللغة منتوجا ميتا، بل هي بالأحرى إنتاجٌ»[21].

فالفعل المعرفي اللساني لدى هيمبولت، يتجه نحو المجرى الحي والدينامي لملكة إنتاج الكلام، إلى تناول التحقق الفعلي، وليس إلى وصف جهاز شكلي فارغ، وهذا التحقق هو ما يجسد فعل الحرية والإبداعية في النشاط اللغوي للإنسان.

إن الطاقة الإنتاجية التي تتمتع بها الروح الإنسانية، شأنها شأن الخلق في الطبيعة الذي تنجزه القوة العليا، كما أسلفنا، وهي نفسها التي تجعل فعل اللغة مجالا لحركة هذه الطاقة الإبداعية، دون أن يكون فعلها جزافيا ولا غفلا من أي ضوابط. وليست في جوانبها المعرفية والخيالية والمرجعية خارج قوانين الحركة الحية ذاتها، لأنها تسير بانتظام عميق هو ما يتطلب البحث فيه. وذلك ما يسميه شيللنغ "بالقوة الحيوية" Force (Lebenskraft) vitale ؛ حيث تصير مبادئ الفكر واللغة والطبيعة شيئا واحدا من حيث سيرورة الاشتغال. وبالتالي فإن نفس القوانين تحكم مبدأ انتاجيتها الحية مما يعطي التفكير فيها، ابستمولوجيا، نزعة توحيدية تتجاوز ثنائية المادية/المثالية، ولا يعتبر هذا التماثل عرضيا بل دليل الانسجام العام الذي يحكم العالم ؛ يقول شللنغ :

«ما نقصده ليس هو أن الطبيعة تتطابق بالصدفة مع قوانين فكرنا (بواسطة

---

21 ـ عن : طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 204.

مبدإ ثالث)، بل إنها هي نفسها تعبر، بدئيا وبالضرورة، عن قوانين فكرنا، ولا تقف عند حد التعبير عنها فقط، بل إنها تحققها. ولن تسمى طبيعة إلا بقدر ما تقوم بإحداهما »[22].

وهذا التواشج هو ما يخلق هارمونية وإيقاعا عضويين كونيا، حيث يرتبط اللغوي بالشعري بالديني والفلسفي. ويحتل الشعر، لطروائه وانفتاحه مكانة أقرب إلى المجرى الحيوي للوجود، لأنه كلام البدايات، كلام التواجد الحميمي والمعرفة المفتوحة والمتعاطفة والعاشقة ؛ هكذا يؤكد نوفاليس أن الشعر انتاج المعنى المحايث، لاشتغال الحياة والطبيعة وأن لغة الشاعر لا تفارق لغة العالم الطبيعي في كل عضوي :

«لقد ظل الشعر دائما هو الأداة المفضلة لأصدق أصدقاء الطبيعة، ولا يمكن أبدا إبراز عبقرية الطبيعة بوضوح إلا من خلال الشعر. حيث نقرأ أو نسمع قصائد حقيقية، نحس أنه يستفيق في ذاتنا المعنى الحميم للطبيعة، نحلق في أرجائها وفيما فوقها في آن، (...) لقد أوضح الطبيعانيون والشعراء دائما من خلال استعمال نفس اللسان الواحد، أنهم من سلالة واحدة»[23].

وذلك ما يؤسس معرفيا اتساع النشاط الفكري الرومانسي ؛ وهو ما يسميه كيسدورف (1982) بـ"ابستمولوجيا اللقاء"[24].

كيف يتحقق هذا العبور من اللغوي إلى الطبيعي ؟ أي المسارات والانعطافات يسلك الإحساس الشعري ليلمس هذه الأقاصي ؟ أي لغة هذه التي تدرك ما لا يدرك ؟ تؤسس اللغة في التصور الرومانسي فعل التعبير كنشاط حيوي وتوليدي يخلق المعاني والدلالات ؛ وهي ذاتها تظل حية ومتعددة الاشتغال ؛ لأن الرومانسية فيما توحد القوى الفكرية للإنسان ترفض تمييز الخيالي عن الواقعي والحسي عن المجرد. وعلى مستوى التحقق الانطلوجي لا تنسج الدلالة بموجب قياس صوري بل يحكمها منطق التعدد والتغير والتنظيم الذاتي والداخلي، وهو الأمر الذي يؤكده الربط الحميم بين أدلة اللغة والوجود، بالانتقال، على مستوى الخطاب، من الربط الكنائي بين الدلالات

22 ـ Schelling : Essai, p. 82 عن : كيسدورف، 1982، ن.م.س، ص. 424.

23 ـ Novalis : Les disciples, p. 193 عن كيسدورف، 1982، ن.م.س، ص. 419.

24 ـ كيسدورف، 1982، ن.م.س، ص. 387.

(المنطق التجاوري والسببي) إلى الربط الطبيعي والتماثلي أي التحفيز وهو ما يجسده مفهوم الرمز.

فالنص الشعري (في الممارسة الرومانسية في المجال الألماني خاصة)، في وضعه الخطابي مبني على القوة الانتشارية والتوسيعية للخيال في الزمان والفضاء المحولين، بحيث تصير الدلالات في تجمعها وتكاثفها قادرة، نصيا وخطابيا، على «تحقيق درجة من السمو exaltation ودرجة من فائض المعنى الذي يصير غير قادر على أن يكون في متناول القول. ومن تم الانحراف détour نحو طريق الرمز الذي يخرق قوانين التحليل، أو الاليگورية التي تتكلم عن شيء من خلال شيء آخر»[25].

يقيم الخطاب الشعري إذن، على حدود المعنى المنفلت والمتعدد والعابر عضويا : من الطبيعي/الحيواني/النباتي/الإنسي/اللغوي ؛ في حركة تسعى لتجسيد الفعل المطلق للحياة ؛ يقول شللنغ :

«سواء في الكلمة أو في الخطاب المتسلسل فاللغة فعل، نشاط إبداعي للفكر [والروح] »[26].

تقود هذه الحركية المنشغلة بحميمية التراكب والتوالي والتواشج لعناصر الروح بالعالم في الفعل الخيالي/اللغوي، الشعري، إلى حدوث لغة لا تهدف إلى شيء آخر غير تحققها الخاص كإبداع. وهذا التصور مما يسمح لنا بتأكيد هيمنة النموذج الرومانسي على نظرية الأدب في القرن XX، حيث الإعلاء ابستمولوجيا من قيمة النص وإطلاقه من أي مرجع خاصة مع الدرس البنيوي والدلائلي وذلك ما يتجلى في المبدإ التالي الذي يسميه طودروف مبدأ اللزوم[27].

3.4. اللـزوم Intransitivité

يعود مفهوم اللزوم، كما يرى طودروف إلى كانط، في تمييزه بين فنون عملية وفنون لازمة. نوفاليس، من اللذين يستعيدون هذا التمييز، فالفعل اللغوي في تمظهره الشعري

25 ـ ن.م.س، ص. 394.

26 ـ شيللنغ : عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 204.

27 ـ طودروف، ن.م.س، ص. 209 وما بعدها

الخيـالي، لديه، يتخذ شكلا آخر ويفارق الاستعمال اليومي للكلام بحيث تصير له قيمة تتجاوز الأغراض التواصلية المعتادة. لأن غايته كشف المعاني الخفية والوصول إلى الجميل كقيمة عليا تتحقق في ذاتها. ومن تم يتأسس مفهوم الغائية الذاتية Autotéléci-té[28]. للغة وضعها الاعتباري المستقل انطولوجيا عن أي شيء أو معطى خارج عنها. يترتب ذلك عن مفهوم استقلال الذات في التصور الرومانسي وقدرتها على التفاعل مع العالم الخارجي. انخراط الذات في العالم عبر فعل تجهل مساراته المحتومة، دون محاكاة ولا إعادة الإنتاج. لا إحالة ولا اخبار عن مرجع خارجي. يؤسس القصد الجمالي سلطته في إبعاد أي قصدية استعمالية لأنه لازم بطبيعته.

حين يخترق الفعل الخيالي اللغة اللازمة فهو يحيل على حرفيته، على استقلال عناصر بناء العالم الدلالي ذي المعاني المفتوحة التي تتأسس في كينونة هذه اللغة نفسها. إقامة على حدود استحالة العلاقة بين العالم واللغة (الخيالية) للشاعر. استحالة لا يمكن استبعادها إلا بفضل الإدماج بينهما (مبدأ الفلسفة الإدماجية). بل إن هذه الحدود المستحيلة نفسها لها قوة تعبيرية أكثر، كما يرى طودروف (1977) بحيث إنه «حين لا تفعل التعبيرات (اللازمة) سوى التعبير عن ذاتها، يمكن بشكل أفضل، أن تكون في نفس الآن محملة بمعنى أكثر عمقا»[29]. ضمن هذا المكان المفارق للغائية الذاتية (اللزوم) ينتج معنى للحدود، أي للغايات القصوى ؛ يقول نوفاليس : «حيث يتكلم شخص ما فقط داخل الكلام، فإنه حينئذ يقول أروع الحقائق وأكثرها أصالة»[30].

يركز مبدأ اللزوم سلطة اللغة التي تخترق الذات نفسها ؛ فتشكيل الخطاب الشعري يأتي من مكان ما ؛ دون أن يخضع لمنطق الفائدة العملية ؛ صوت الكينونة في تجليها المفارق والجمالي الذي يفعل في الذات ؛ نوفاليس :

«ولئن كان دافع الكلام هذا، دليلا متميزا لتدخل اللغة كفاعلية في أناي ؟ ولئن كانت إرادتي لا تريد سوى ما علي أن أريد، بحيث يكون كل ذلك في آخر المطاف، دون أن أدري - ودون أن أعتقد - شعرا، فهو يجعل سر الفن ممكن الفهم»[31].

28 - انظر : Anne-Marie Peletier, 1977: Fonctions poétiques, Ed. Klincksieck, Paris, p.

29 - طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 209.

30 - عن ن.م.س.ن.، ص.

31 - عن ن.م.س، ص. 210.

نصطدم هنا بمفارقة وصراع فيما بين حرية الذات بقواها العقلية والخيالية المتوحدة وبين سلطة اللغة وقسريتها ؛ بحيث يصير مفهوم الذات مقوضا ومختزلا إلى ظل وأثر من أثار اللغة. نسجل هذه المفارقة ونشير إلى أن مستلزم هذه المقولة المركزية في نظرية النص ليس فحسب لدى الرومانسية بل تعداها إلى يومنا ؛ فمن الرومانسيين إلى ياكبسون : اللغة الشعرية غائية ذاتية.

فاللزوم المترتب عن استقلالية الفعل الإبداعي والخيالي، يتطلب البحث في القوانين الخاصة بالخطاب الشعري في ذاته ومنطقه الداخلي، وهي غير قوانين المظاهر الخارجية والمنطق العادي. وهو ما يبني مبادئ أخرى.

4.4. الانسجام

يهم البناء توافق العناصر وتفاعلها الخلافي فيما بينها ؛ في ظل لزومها المرجعي. فالانسجام شرط من شروط الخطاب الشعري واستقلاله من حيث مبدأ الوصف. بدءا، لا يهم الأمر استعادة الخطاطة العقلية للانسجام المنطقي الصوري الذي يقيس الحدود والمقدمات والنتائج والوسائط ؛ للحفاظ على سلامة البرهان. يتجاوز الشعري حدود المنطقي إلى بناء خيالي حلمي مبدع ؛ لأنه يؤلف كيانا عضويا منتظما حسب متطلباته الفردية. هناك انسجام عمودي تشكله هارمونية الوحدات النصية ؛ من حيث مراحل النص ومستوياته (الجمل والمقاطع) أي الخيط الرابط بين عناصر النص من بدايته إلى نهايته في شكل متصل.

وانسجام أفقي يهم موقف كل مقطع وملاءمته وضرورته والتحامه بالاجزاء الأخرى ؛ ويلاحظ طودروف أن الرومانسيين لم يهتموا بتمييز شكلي الانسجام إياه[32].

ويلعب مفهوم التحفيز، كمعوض للمحاكاة، دورا أساسا في انسجام المحتوى بالشكل، أي تشاكلهما، وهو أساسي في لغة الفن التي تستعيد الحالة البدائية للغة ؛ باعتبار أن هذه الأخيرة كانت في أصلها محفزة أي تقرن الدال بالمدلول بحكم علاقة طبيعية وجوهرية وليست اعتباطية اصطلاحية. ومن تم ينبني انسجام العمل الفني في شكل

---

32 ـ ن.م.س، ص. 212.

عضوي حي وليس انسجاما ميكانيكيا ؛ للتوضيح نلتقي بهذا النص لفلهيلم أ. شليجل الذي يسوقه طودروف :

«يكون الشكل (Form) ميكانيكيا حيث يصبغ على مادة معينة عن طريق فعل خارجي، ويصير مثل تدخل طارئ تماما، دون أن يتوفر على علاقة بتكوين هذه المادة ؛ مثلما تمنح صورة [هيئة] ما figure (Gestalt) لكتلة لزجة سوف تتخذ شكلها حين تجف.

ويكون الشكل العضوي على العكس فطريا ؛ إنه يتشكل (bildet) من الداخل باتجاه الخارج، ويبلغ حدوده في ذات الآن، الذي يتم فيه نمو البذرة germe. نكتشف مثل هذه الأشكال في الطبيعة، في كل مكان حيث يمكن الإحساس بالقوى الحية، من تبلور الاملاح والمعادن إلى النباتات والأزهار، ومنها إلى تشكل جسم الإنسان. كذلك الأمر في الفنون الجميلة، مثلما في ميدان الطبيعة، هذا الفنان الأسمى، فالأشكال الأصلية تكون عفوية أي محددة بواسطة محتوى (Gehalt) العمل الفني. إجمالا، ليس الشكل سوى المضمون خارج دال، والفيزيونوميا المكتملة لأي شيء، والتي لم يطرأ عليها أي تغير بفعل حوادث معرقلة، والتي تثبت شهادة حقة عن الجوهر (Wesen) الخفي لهذا الشيء»[33].

نجد هنا مجموع العناصر التي تؤسس مفهوم الانسجام : التكوين العضوي الداخلي الذي يشمل جميع مظاهر الطبيعة والإنسان والفن، وحدة الشكل والمحتوى، تكوينية الأشكال انطلاقا من بذورها النامية، تعبيرها عن محتوى عميق. وهي تعالقات تجعل الشعر في جوهره، كما يرى نوفاليس، ذا "انسجام لا منته وبسيط»[34].

وهو بحث في العلائق والسيرورات التي تحكم نمو النص الشعري، من حيث تتخلق مساراته دون الخضوع لأي منطق مسبق أو حساب متواليات خارجي ؛ عبر مبدإ حياته الخاصة. مما يكون نوعية النسق الذي ينتج على منواله الخيال الشعري عالمه المتفرد وشكل يسمح له بالاندماج في الكلي والكوني. ذلك أن إمكانية تواجده في تلك الصورة لا تتم إلا بفضل الكل الآتي الذي يفسح مجالا لصيرورته.

33 - Velhelm A. Schegel : Vorlsesungen, II, pp. 109-110 a عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 214.

34 - نوفاليس، عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 215.

ومن تم لا يمكن فـهم النص وتأويله إلا بإدمـاجـه في الكلي. وعلى ذلك يتـأسس مفهوم الانسجام الشامل كسيرورة حيوية وكتنظيم ذاتي، كما يقرر كيسدورف بهذا الصدد، «توجد في الواقع الطبيعي مجموعة انتظامات تحكم انسجامه، وهذه الضرورة الداخلية تطابق مفهوم الجهاز الحسي organisme وهو مفهوم كبير في الفكر الرومانسي»(35).

5.4. الكلية Totalité

إن النظرة الرومانسية للعالم والفن تتأسس كذلك، بالتالي، على مبدإ الكلية والشمول، أي أنه لا يمكن فهم عنصر ما في الكون بمعزل عن المجموع. ذلك ما يقوم عليه فقه التأويل الرومانسي لدى شلير ماخر، بحسب طودروف (1977). إذ يرى ماخر أنه:

«لا يمكن فهم أي شيء خاص إلا بواسطة الكل، وإذن فكل تفسير للخاص يفترض مسبقا فهم الكل (...) وحتى داخل النص المكتوب الواحد، لا نستطيع فهم الخاص إلا انطلاقا من الكل»(36).

تقوم الكلية على العبور السحري للغة الشعرية بقوتها الخيالية، إذ تتجاوز شتات المظاهر الخارجية إلى وحدة العمق السري، حيث تتخذ المعرفة الشعرية شكل عرفان حدسي ؛ تتواصل فيه عناصر الطبيعة بالإنسان في تلاؤم وتوافق ؛ وهو ما يشبه رأي شيللنغ في «أفكار حول فلسفة الطبيعة» (1797) :

«يتطلب هذا التوافق تدخل مبدإ أعلى لن نستطيع تفسيره بالمادة وحدها، مبدإ يوافق تماما ما بين كل الحركات الخاصة، ويخلق ويولد تنوع الحركات، بحيث تتوافق فيما بينها، يحدد بعضها الآخر بكيفية متبادلة، كذا وينتج بعضها البعض لتصير كلا (...) نجد هنا حضور وحدة مطلقة بين الطبيعة والحرية في كينونة واحدة، تنظيما حيا هو عبارة عن منتوج للطبيعة، لكن هذا المنتوج محكوم من طرف روح تبني توافقه وتركيبه»(37).

الكل جهاز محكم البناء حيث تتضافر المادة والروح، بشمولية وتداخل يعبران

35 ـ كيسدورف، 1982، ن.م.س، ص. 427.

36 ـ عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 218.

37 ـ عن كيسدورف، 1982، ن.م.س، ص. 423.

البنيات والأقاليم المعرفية والانطولوجية نحو توحيد الذات بالموضوع، الروح بالجسد، الذكر بالأنثى. هارمونية تتشكل في اتجاه الكلي معزوفة أبدية حيث «الشعر (...) تمثيل للمطلق أو الكوني الخاص»[38]، فالخيال الشعري متصل بالكل ومتفرد ومتحرك. لقد شكلت الرومانسية، وخاصة في مجالها الألماني، انفجارا معرفيا لا ينحصر في حدود الوعي والعقلي وآليات البرهان الخطابي، ولا في حدود تفسير الجزئي بتجريبية الحس. لأن تلك شريعة المعقولية الوضعية النافية للاعقلي والسحري.. فلم يكن انبناء المعرفة الرومانسية على الخيال الإبداعي إلا لترسيخ مشروع مغاير لمقصديات العقل ك لطة معرفية سائدة بموضوعيتها وتجريبيتها السائدة في الغرب خلال القرنين 18 و 19 كآليات انتاج للحقيقة والمشروعية لإعادة انتاج المشروعية الاجتماعية والسياسية البورجوازية سيدة السلطة والحقيقة. ولا نزعم أن هذه المغايرة كانت جذرية تماما، لكنها قد تنحصر في فتح ثغرات في النسق أو على الأقل في الاخلاص للمبادئ "الإنسانية" نفسها التي قامت عليها البورجوازية وحرفتها لصالحها. هذه الرغبة في التوحيد والمزج والتأليف تقوم على منطق آخر غير النزعة العازلة للتجريبية والنزعة القبلية للعقلانيين، وهي على مثاليتها، تؤسس منطقا جدليا هو من ميزات النظرة الرومانسية.

يعيد المعنى الرومانسي ربط التواصل بالمطلق من أجل «حضور كلي في واقع كلي، حيث الفضاء والزمن والمقولات كلها ليست سوى رسوم قبلية (...)[39]». حينئذ يعبر المعنى المناطق الوجودية الظاهرة والخفية للكشف عن اللامرئي ؛ حيث الرمز جسر ومصباح ينير الأسفار الافتتاحية للمغامرة الرومانسية.

انطلاقا من هذه النزعة الكلية حاول الرومانسيون تشييد تصور لأدب كلي ؛ ذلك ما يقرره ف.أ. شليجل في الفقرة 116 ؛ من مقاطع مجلة الاتنيوم:

«الشعر الرومانسي شعر كوني تقدمي [2]. لا يقتصر هدفه فقط على أن يوحد من جديد بين كل الأجناس المنفصلة عن الشعر، ووصل الشعر بالفلسفة والبلاغة [3].

---

38 ـ شيللنغ : عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 222.

39 ـ كيسدورف، 1982، ن.م.س، ص. 404.

إنه يريد وعليه كذلك، أن يمزج تارة ويصهر تارة أخرى الشعر بالنثر، العبقرية بالنقد، شعر الفن بشعر الطبيعة أن يجعل الشعر حيا واجتماعيا والحياة والمجتمع شعريين (...) »[40].

6.4. النزعة التركيبية

ولأن الخيال قوة تعبر مختلف تمظهرات وعي الإنسان بذاته وبالعالم وبالزمن تظل في حالة صيرورة دائمة، فهو معرفة تقيم على حدود العقلي والحسي المجرد والمتعين، وتتجاوز كيفيات إدراكهما معا. تفتح الرومانسية وشعريتها المجال المعرفي لاحتضان التناقضات والقوى اللاعقلية الكامنة خلف حجاب المعقول ؛ ومن تم نزعة التركيب بين المتعارضات : الروح/الجسد، العقل/الحس، الذات/الموضوع، الوعي/اللاوعي، الشكل/المحتوى، الحرية/الضرورة، الشعر/النثر، الشعر/الفلسفة... هكذا نجد ف.أ. شليجل يؤكد على خصيصة المزج هذه في المنطق الرمانسي :

« يمزج الرومانسيون بكيفية أكثر حميمية جميع الأضداد ؛ طبيعة وحس، شعر ونثر، جد وهزل، تذكر وتنبؤ، روحانية وحسية، ما هو أرضي وما هو الهي، حياة وموت »[41].

تجاوز للمنطق الثنائي الحريص على تبيان الحدود الفاصلة وضبط الهوية واقصاء التناقض (مبدأ الثالث المرفوع) ؛ من أجل برهان سليم وخطاب واضح ومنطقي، وإبعاد الخطإ والزلل والوهم و"الخيالي".

في هذا الاتجاه كان حلم نوفاليس بمنطق يزيل الثالث المرفوع ويرسي معقولية إدماجية (وعرفانية) سحرية ؛ ويعلق هذه المهمة على المنطق نفسه :

« ربما يكون محو مبدإ التناقض المهمة الأكثر سموا للمنطق »[42].

بقدر ما تظل النزعة التركيبية هذه، صعبة التحقق بهذه الكيفية، في الحياة

---

40 ـ عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 231. انظر كذلك محمد بنيس، 1990، ن.م.س، ص.ص. 15 ـ 16.

41 ـ ف.أ.شليجل : عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 222.

42 ـ عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 219.

اليومية، بقدر ما يمكن للفن، والشعر خاصة، أن ينجزها بشكل قوي ؛ و«القوة الشعرية - يرى شللينغ - (...) قادرة على التفكير في المتناقضات وإجراء التركيب فيما بينها»[43].

يهدف هذا التصور، للتركيب، إلى إحداث اتصال مباشر وحركة دورية تمزج منظومة المعرفة الإنسانية بعيدا عن الصنافة المعيارية التي تحط من شأن الخيالي لحساب الحسي أو فيهما معا لحساب العقلي المجرد أو العكس. فالمعرفة سلسلة متصلة الحلقات من حيث جوهرها، ولامجال لقياسات مصادرة على صحتها منذ البداية. لذلك يعتبر فريدريك شليجل أن :

«كل تاريخ الشعر الحديث تعليق متصل على النص الخاطف للفلسفة : يجب أن يصير كل فن علما، وكل علم فنا ؛ على الشعر والفلسفة أن يجتمعا»[44].

يترتب على ذلك طرح تصور للمزج بين الأجناس الأدبية والاختراق النظري لنظرية الأجناس المبنية على مقولة الهوية والصنافة ؛ لأن نظرية الأجناس تلغي تفرد النص، والنص في تفرده بالذات هو ما يمثل الكل، ولذلك ليس في حاجة إلى أن يدخل ضمن خانة سلالية محددة، سلفا، بالثنائيات. فنزعة التركيب في الجماليات الرومانسية، تشتغل لتجاوز النزعة الثنائية التي تقف خلف الفصل بين الأجناس ؛ «وإرساء تحالف بين الطبيعة والروح، مأوى كل معقولية»[45]. ولذلك فإن النزعة الثنائية الديكارتية - بحسب كيسدورف (1982) - حين تميز بين الجوهر substance المفكر والجوهر الممتد، تجد نفسها متجاوزة أمام هذا التصور الرومانسي ؛ فكلا الجوهرين من أصل مشترك، يحتفظان بوحدة في الدلالة[46].

وينحدر هذا التصور التركيبي أيضا من كانط حيث يعطي الخيال وظيفة تركيب، إلا أن الرومانسيين مضوا - كنوفاليس - أبعد من ذلك :

---

43 - عن ن.م.س، ص. 220.

44 - فريدريك شيجل : عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 223.

45 - كيسدروف، 1982، ن.م.س، ص. 426.

46 - ن.م.س، ص. ن.

«إذا كان عشق المطلق قد أصابنا، ولن نشفى منه ؛ فلن يبقى أمامنا سبيل آخر غير نقض أنفسنا بأنفسنا باستمرار، والمعالجة بين أقصى المتعارضات. لابد أن يجد مبدأ التناقض نفسه منهدما، ولن يكون لدينا الخيار سوى بين موقف سلبي passive أو قرار الاعتراف بالضرورة وتحويلها إلى فعل حر»[47].

7.4. ما يستعصي على القول L'indicible

مرة أخرى نجد العتبة الكانطية قد أرست مفتتحا لابستمولوجيا ما لا يمكن التعبير عنه ؛ حيث الجميل، لا نهائي ولا يحده القول بقدر ما يتم تجسيد فكرة عنه بواسطة عناصر متناهية (لغة، رسم، موسيقى...) ؛ ويرى كانط أن :

«الفكرة الجمالية هي تمثيل للخيال، مرتبط بمفهوم معطى، ويجد نفسه مرتبطا بمثل هذا التنوع من التمثيلات الجزئية في الاستعمال الحر لها. وهو الذي لا يمكن إيجاد تعبير له، يشير إلى مفهوم محدد، ويسمح بالتفكير في أشياء تستعصي على *القول* [*يتعذر قولها*] *إضافة إلى المفهوم*، ويحيي الشعور بها ملكة المعرفة ويستلهم من حروف اللغة روحا»[48].

تجربة العمل الفني الخيالية فريدة، لا يمكن استعادتها مرتين ؛ لأن «الفن يعبر عن شيء لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى»[49].

فالجوانب الخفية والغامضة في عالمنا الروحي والحياة الباطنية لمشاعرنا العميقة، لا يمكن للغة العادية توصيلها ولا التعبير عنها. إنها تعاش ولا توصل ؛ والخيالي الفني، بما هو تجربة معيشة، يمثلها وينتمي إليها. لأنه يعبر من خلال لغة رمزية هي عينها حالة مما يتعذر على القول. وتُوجد بمقولها الذي لا يمكن لأي لغة واصفة أن تترجمه إلى شفرتها الخاصة. فالعمل الشعري، ضمن هذا التصور، تستحيل ترجمته إلى لغة النثر، ولأن النقد يقوم بذلك فإنه أيضا مستحيل إلا إذا كان هو نفسه شعرا. ويتساوى الأدب كنظرية والنظرية كأدب، وبدون هذه المعادلة سوف يعتبر «نقد الشعر بلا معنى»، يرى

---

47 - Novalis, 1947 : Grains de poken, Auviex، عن كيسدروف، 1982، ن.م.س، ص. 407.

48 - كانط : نقد ملكة الحكم، عن طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 226.

49 - طودروف، 1977، ن.م.س، ص. 225.

نوفاليس[50]. ويمكن متابعة هذه الدارة المنعكسة إلى حد إثبات أن الخيالي لا يدرك إلا بالخيال. يهم الأمر معايشة حميمية للتجربة بأسرارها وحدودها، فرحها الخاص وألمها الغريب، ولا يعني الأمر تبليغها وتوصيلها فقط. فالجماليات الرومانسية تبلور تصورا للفني والخيالي الشعري كتجربة حياة حقيقية وليس كموقف فكري مجرد ؛ ثقافي وعقلي عابر.

50 ـ عن ن.م.س، ص. 230.

الفصل الخامس :

فينومينولوجيا الخيال

تمهيد

شكل ظهور الفلسفة الظاهراتية مع ادموند هوسرل في بداية القرن العشرين محاولة لإعطاء الفلسفة مهمة جديدة بعيدا عن اقتفاء الوضعية المحدثة بمناهج العلوم الطبيعية، وإن كانت تصوراتها ومفاهيمها تسعى إلى اكتساب قدر أكبر من التعميم فهي ليست تجريدية بل تنطلق من المعاينة المباشرة للظواهر كما تتجلى في الوعي وكما يعيشها هذا الأخير. إن موضوع الظاهراتية ليس هو الواقع الخالص، مجردا من أي علاقة بالإنسان، فهو ظهور كل ما يتجلى [في الوعي] الظاهر كما هو دون اعتماد المعطيات النفسانية. ومن هذه الزاوية يعتبرها الفيلسوف البولوني باتوكا Patôka أكثر فلسفات القرن الحالي أصالة : لأنها تسعى لإعادة طرح أسئلة الكائن من جديد وإعادة الحيوية لميتافزيقا كونية[1] بذلك تسعى الظاهراتية إلى إعادة بناء المفاهيم والتصورات الأولية للميتافزيقا التي كانت تعتبرها الفلسفة التقليدية مسلمات. ومن تم اهتمامها بطرق اشتغالات الخطاب الفلسفي والفني (الجمالي) والعلمي. ولكونها شكلت طريقة للتفكير في الظواهر ؛ فقد تشعبت هذه الطريقة نفسها حد التنافر. إلا أن ما ظل يميز تصورات هوسرل هو كونها فلسفة للوعي والقصدية، وكان شعارها العودة إلى الأشياء ذاتها. وقد اعتبر هوسرل أن الظاهراتية المحضة ذات وضع استثنائي لأنها العلم الأساس للفلسفة :

«إنها علم جديد جوهريا ؟ وخصوصيتها الجوهرية تجعلها غريبة عن الفكر الطبيعي»[2].

1 - Jea Patôcka, 1988 : Qu'est-ce que la phénoménologie ? trad. Erika Abrams, Ed. Jérôme Millon, Grenoble, p. 264

2 - عن ن.م.ص.ص. 170 - 271.

إن جدة الظاهراتية هي في طريقة عرضها الجوهري لموضوعاتها كظواهر يتم التعامل معها مباشرة للنفاذ إلى معنى من خلالها ؛ ولذلك يتم استبعاد المظاهر التجريبية المتعددة والمتنافرة. وللذات حضور قوي في إمكان الحصول على معرفة مطابقة بالاستناد إلى مفهوم القصدية كعلاقة وجودية ضرورية للإنسان في وعيه بالأشياء والعالم.

وفي هذا الإطار يستوقفنا التعريف الذي يقدمه أحد أكبر تلامذة هوسرل وهو هيدغر في "الزمان والوجود" :

«إن تعبير "فينومينولوجيا" (ظاهراتية) يدل أولا على مفهوم منهجي. إنه لا يميز فيما بين أشياء البحث الفلسفي باعتبارها كائنة، في محتواها، بل الطريقة التي تأخذها بها هذه. يختلف لفظ "فينومينولوجيا" (...) من جهة معناه، عن الألفاظ [المصطلحات] مثل تيولوجيا والمفاهيم الأخرى التي تنتهي بلاحقة logie (...) هذه الأخيرة تسمى موضوعات objets العلم المطروح فيما يحدث في كل مرة في محتواه. لا تسمى "الفينومينولوجيا" موضوعات بحوثها (...) تخبرنا الكلمة، فقط، عن كيف التجلي manifestation وعن كيفية تناول ما على هذا العلم أن يتناوله (...) وباعتبار فحواها تكون الفينومينولوجيا علم الكينونة l'être والكائن l'étant [أي] الانطولوجيا»[3].

كما أن الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي، يعيد طرح سؤال ماهية الظاهراتية سنة 1945 في "ظاهراتية الادراك" ؛ مشيرا إلى أنه قد يبدو سؤالا غريبا بعد مرور نصف قرن على الأعمال الأولى لهوسرل. لكنه يرى أن هذا السؤال لايزال بعيدا عن إيجاد جواب شاف. وربما يكون هذا الاشكال لايزال مستمرا ويقدم في محاولته خطوطا مفتوحة لحدود الظاهراتية :

«الظاهراتية هي دراسة الجواهر essences، وتعود كل المشاكل، بحسبها، إلى تحديد جواهر [معينة] جوهر الإدراك، جوهر الوعي، مثلا. لكن الظاهراتية، هي أيضا فلسفة تعيد وضع replace الجواهر في الوجود existence ولا تفكر في أننا نستطيع أن نفهم الإنسان والعالم بطريقة أخرى. إلا بالانطلاق من "وقائعيتهما" facticité. إنها فلسفة متعالية تسعى لفهمهما بتعليق إثباتات [تأكيدات] الموقف الطبيعي، لكنها أيضا فلسفة تعتبر العالم دائما موجودا "هناك سلفا" قبل التأمل [التفكير]، كحضور غير قابل للسلب [النفي] inaténuable، وقصارى جهدها هو إعادة العثور [استعادة]

3 - ن.م.س، ص. 270.

على الاتصال الساذج contact naif بالعالم لإعطائه في النهاية [آخر المطاف] وضعا اعتباريا فلسفيا. إنها طموح فلسفة في أن تصير "علما دقيقا"، لكنها كذلك تناول للفضاء والزمن أي العالم "المعيش". محاولة وصف مباشر لتجربتنا كما هي، دون أي اعتبار لتكوينهما النفساني (أي الفضاء والزمن) psycho-genèse ولا لتفسيراتهما explications السببية التي يقوم بها العالم أو المؤرخ أو عالم الاجتماع، ومع ذلك فإن هوسرل، في أعماله الأخيرة، أشار إلى "ظاهراتية تكوينية" بل إلى ظاهراتية بنائية constructive[4]. »

يتضح أن التحديدات التي يقدمها ميرلوبونتي، ذات طابع إشكالي وتتخذ شكل مفارقات. وهو أمر ليس دليلا على أي خلل في التصور مادام البحث الظاهراتي يستبعد كل صيغة منطقية قبلية صورية وكذا التعليل ذي النزعة الطبيعية أو التجريبية. إن ما يقوم به الاختزال الظاهراتي هو تخليص الظواهر من "شوائبها" المعطاة حسيا بحكم الإحساس العام الذي نكونه حولها. لأن الطريقة الوحيدة - هنا - لفهم العالم هي "تعليق" [ارجاء] هذه الحركة، ورفض تواطؤنا معه[5]. وهذا التعليق ليس نفيا وإنما هو وضع بين قوسين لأن التفكير «لا ينسحب من العالم متجها إلى وحدة الوعي كأساس للعالم، بل يرجع إلى الوراء [يبتعد] ليرى التعاليات transcendances وهي تنبجس، إنه يمدد الخيوط القصدية التي تربطنا بالعالم لكي يجعلها تظهر، فوحدها التي تكون الوعي بالعالم لأنها تكشفه كغريب ومفارق»[6].

لذا كان هوسرل قد تحدث عن القلق أو الاندهاش أمام العالم[7] وكذا هيدغر. ويعتبر ميرلوبونتي أن كثيرا من سوء الفهم للظاهراتية آت من أنه لرؤية العالم والإمساك به كمفارقة، لابد من القطع مع ما ألفناه منه، وأن هذه القطيعة لن تعلمنا شيئا سوى الانبجاس غير المحفز للعالم. وأكبر ما يعلمنا الاختزال إياه، هو استحالة أي اختزال تام[8]. تحتفظ الظاهراتية فقط بهذه العلاقة المباشرة للوعي بالأشياء أي بالوجود نفسه كسؤال دون تعينات قبلية ومن تم طابعها المنهجي في إعادة مساءلة الكينونة.

4 - Merleau-Ponty (1945) : Phénoménologie de la perception, Gallimard, Col. Tel, p. 1

5 - ن.م.س، ص. VIII.

6 - ن.م.س. ن، ص.

7 - م.ن.م. ص. VIII

8 - ن.م.ن، ص.

وهو أمر يجعلها ذات تعدد وتنوع على مستوى تناول موضوعاتها إذ لا يمكننا الحديث عن ظاهراتية واحدة مغلقة محددة الأدوات والموضوع ؛ على أن أسئلتها ليست جديدة بالمرة ؛ لكن يمكن تمييز روافد كبرى، يحددها باطوكا : فـ «التصور العام للظاهراتية كمنهج للانطولوجيا ، يدفع إلى إيجاد علمين، غير جديدين، لكن لابد من اعتبارهما معا ، مجددين من طرف هذا المنهج [هما] : الانطولوجيا كبحث عن جواب لسؤال معنى الكينونة وانطولوجيا الحياة الإنسانية، ويمكن اعتبارها أيضا نظرية للروح. فنظرية الروح بهذا المعنى، علم جديد تماما بحيث يتعارض مع الأنطولوجيا الديكارتية لموضوعات [أشياء] التفكير cogitans ويريد أن يكون نظرية لطريقة في الكينونة Théorie d'un mode d'être والتي لن تكونه في مبدئها ، هي طريقة الموضوع [الشيء] la res »[9]. لأنه سوف يهتم بجوهر الكينونة كموضوع قصدي للوعي كما يتجلى مباشرة في هذا الأخير. والبحث لأجل إنجاز وصف للجواهر ليس تجريدا لدى هوسرل لأنه «يأتي معه بالروابط الحية للتجربة (تجربة الإنسان في الوجود) ، مثلما تأتي الشبكة بالأسماك من أعماق البحر وهي لاتزال حية»[10]. ويرى ميرلوبونتي أن هذا التصور لا يفصل الجواهر عن الوجود (فذلك من فعل اللغة)، لأنه : «في صمت الوعي الأصيل، لا يظهر لنا ما تريد الكلمات قوله فحسب، بل ما تريد الأشياء قوله، أي نواة الدلالة الأولية primaire التي تنتظم حولها أفعال التسمية والتعبير»[11].

إن المبدأ الأساس الذي تقوم عليه الظاهراتية ـ معرفيا ـ وهو أن كل وعي هو وعي بشيء ما ، كما قال هوسرل ؛ جعلها بعيدة عن النزعة الوضعية ؛ فالذات والموضوع متداخلان دائما (الوعي/الأشياء ـ القصد) ، ومن تم فـ"العالم الظاهراتي ليس كينونة محضة، بل هو المعنى الذي يشف من تقاطع تجاربي فيما بينها [خبراتي] وتقاطع تجاربي بتجارب الآخرين»[12]. وبذلك، فالظاهراتية فلسفة للمعنى : إضفاء المعنى على الوجود ؛ كما يجليه وعينا من خلال القصد المحايث للمعيش.

وسوف يحاول سارتر من جانبه صياغة أخرى للمشروع الأولي والأساسي لهوسرل ؛ وفي هذا السياق يعتبر أن :

9 ـ باطوكا : م.س.ص. 284.

10 ـ ميرلوبونتي : .م. ص. X.

11 ـ ن.م.ن.ص.

12 ـ ن.م.ص. XV.

«الظاهراتية هي وصف بنيات الوعي المتعالي القائم على حدس جواهر هذه البنيات طبعا، يجري الوصف على مستوى التأمل، لكن يجب عدم الخلط بين التأمل وبين الاستبطان. فالاستبطان هو صيغة خاصة من التأمل يبحث لأجل تثبيت الوقائع الاختبارية والإمساك بها (...) ولا يهم الظاهراتي أن تكون الأمثلة التي يستند إليها واقعة أم خيالية. لأن ما يهمه هو الجواهر»[13]. فالحدس عنصر أساس في انطلاق التفكير الظاهراتي ولذا يوضح سارتر أنه انطلاقا من هوسرل - لابد للظاهراتي من البحث لبناء جوهرانية une eidétique أي تثبيت ووصف جوهر هذه البنية النفسية كما تظهر في الحدس التأملي[14]. ويتأتى هذا البحث الجوهراني من التمييز الذي أقامه هوسرل بين الأشياء بما هي واقع نفسي وبينها وهي موضوع تأمل وبناء معرفي ؛ فالأولى تكون ما يسميه نويسا noese أما المعنى الذي تأخذه وهي موضوع تأمل، فهو نويم Noèm[15] وهو المقصود من طرف الوعي ويعتبر موضوع تحويل وبناء من طرفه. والتحليل الظاهراتي باعتباره جوهرانيا وحدسيا لا يتقيد بمعطيات المنطق والحدود الخارجية للأشياء، ومن تم أهمية الخيال في تصوره سواء كأداة معرفية أو كموضوع لهذه الأداة نفسها مادامت تسعى إلى بحث كيفية الوعي بدلالات الأشياء ومعناها الوجودي الأساسي والحي ؛ لذلك يقرر هوسرل :

«من المسموح به، إذن، إن كنا نحب المفارقات، بشرط أن نفهم كما يجب الدلالة الغامضة لهذه الجملة، أن نقول بحق إن الخيال Fiction هو العنصر الحيوي للظاهراتية شأنها شأن كل العلوم الجوهرانية eidéitiques»[16].

لذلك حاولت الظاهراتية إعادة بناء موضوع الخيال بعيدا عن المقتضيات العقلانية والاختبارية ؛ وبصفة عامة بعيدا عن السياج الديكارتي. ذلك ما حاول القيام به هوسرل، وكذا هيدغر في لقائه الأساس بالتجربة الشعرية (هولدرلين - تراكل..) وفي نقده الجذري لمفهوم الخيال في الميتافزيقا الغربية مسجلا على كانط تراجعات اكتشافه كما تطرقنا إلى ذلك سابقا. على أن الظاهراتية لا تقدم تصورا جاهزا ؛ فهي «ليست فلسفة

13 - Sartre (J.Paul) (1936) : L'imagination, P.U.F, Col. Quadrige - Paris, 3° éd. 1989, p. 140

14 - ن.م.ص، 143.

15 - ن.م.ص . 153.

16 - E. Husserl : Ideen I, p. 132, cité par Sartre, op.cit, p. 141

مدرسية»[17]. بل تسائل بنيات معرفتنا بالعالم ذاتها وشروطها الذاتية والموضوعية أي وعينا بالعالم وبوعينا به نفسه كتجربة معيشة حميمة وحية دون أن تخضع لسطح الأشياء ومظاهرها. وأكثر من هذا فهي فلسفة نقدية وجذرية وهو ما يتجلى في تعدد ممارساتها وما أعطاه نقدها هي أيضا من مقاربات أخرى، لأنها «تكشف عن الديكارتية الجوهرية لكل الفترة الراهنة، وبتعبير هيدغر [تجعلنا] نرى الديكارتية كمجموع للنتائج الأولية للانطولوجيا التي تنطلق من النزعة الثنائية للجواهر، أي نظرية ديكارت عن ص _ غ ني كينونة الشيء res. ليست الظاهراتية شيئا آخر غير الأمل في مواجهة هذا المفهوم الأساسي في العصر الحديث بشق طريق بحث ما une quête»[18].

1 ـ الخيال والقصد : تصور هوسرل

1.1. الوعي الخيالي

لئن كان هوسرل قدم في تناول اشتغال الوعي القصدي وتمظهراته معالم نظرية جديدة تماما للصورة والفعل الخيالي، كما يقرر ذلك سارتر (1936)[19]، فإن تصوره يظل مبعثرا ضمن مؤلفاته العديدة ابتداء من "أفكار توجيهية من أجل الفينومينولوجيا" إلى "أزمة العلوم الأروبية". ولذلك تحاول الباحثة البرتغالية أنا مانيلا ساريفا (1970) أن تستعيد هذه العناصر المترامية في عمل تركيبي وبنائي ؛ ومن خلال عملها الموسوم «الخيال عند هوسرل»، سنعمل على بسط الخطوط العريضة لهذا التصور لاستجلاء موقعه في نظرية الخيال عامة.

ولا يمكن تناول آراء هوسرل عن الخيال والصورة دون ربطها بمفهومي القصدية والوعي المركزيين في فلسفته. فمفهوم الوعي أساسي في إدراك طرق اشتغال الأفعال الذهنية. ويخصه هوسرل في كتابه "بحوث منطقية" «بتأمل عميق وطويل بحيث يتخذ لديه عدة تحديدات وليس حدا واحدا ؛ فهو : 1) وحدة ظاهراتية واقعية لمع ـ ؛ ات الأنا المتجسد والاختباري. 2) الوعي إدراك داخلي. 3) الوعي فعل نفسي أو معيش قصدي. وتؤكد ساريفا أن المفهوم الأخير يحظى بأهمية أكبر لدى هوسرل وهو ما سيتم تعه ـ ة بصدد تناوله ظواهر الخيال والإدراك[20].

17 ـ باطوكا : ن.م.ص. 302.

18 ـ ن.م.ص. 302.

19 ـ سارتر : م.س.، ص. 143.

20 ـ Saraiva (Maria Manela), 1970 : L'imagination selon Husserl, Ed. Matinus Nijhoff, The Huge, Netherland, p. 26, Co. Phaenomenologica, n° 34.

والعلاقة القصدية مع شيء ما، هي الخاصية الجوهرية لفعل الوعي كفعل نفسي أي معيش مقصود. وهذه الخاصية القصدية هي ما يعطي لكل فعل ذهني بنيته الخاصة والمميزة. وهكذا يتم التمييز بين أفعال التمثيل والإدراك والخيال والحكم والحب والكراهية والرغبة كأشكال من الوعي تنتمي - كل على حدة - إلى صنف معين من التجربة المعيشة قصدا. ومن كل هذه الأفعال يقصي هوسرل الحس المباشر وكل التمثلات التي تمدنا بها حواسنا عن العالم لأن هذه الأخيرة ليست سوى مواد أولية يعيد فعل الوعي تشكيلها وبناءها بحسب قصد معين[21]. وبذلك تكون المعطيات الحسية محايثة لفعل الوعي وتشكل معامله الواقعي كمعيش قصدي، لكن دون أن تكون قصدية بطبيعتها فهي «تجعل القصد ممكنا، كمرتكزات ضرورية [له] لكنها ليست ذاتها مقصودة، وليست هي الموضوعات [نفسها] الممثلة داخل الفعل، إنني لا أدرك إحساسات ملونة بل أشياء ملونة؛ لا أسمع إحساسات للصوت بل أغنية»[22]. فهذه المحتويات الحسية تخضع لتحويل يقوم به قصد موجه نحو معنى ما هو الخصائص الجوهرية للموضوع الذي يستهدف القصد استيعابه. بل إن موضوع فعل الاستيعاء إياه، لا يلزم أن يكون له معنى واقع ما، لأن الأمر يهم خاصية موضوعية objectité محايثة، لذا يرى هوسرل أن الموضوع القصدي ليس هو الشيء الواقعي المتجاوز للفعل بل هو مكون للفعل (الواعي)، فما يميز المعيشات القصدية هو أن موضوعا ما يكون مستهدفا من طرفها[23]. والموضوع القصدي (سواء كان مدركا، أم متخيلا، أم مشارا إليه...) يكون محايثا للوعي وليس خارجا عنه مشكلا نوعا من التعالي داخل المحايثة يترجمه مفهوم النويم Noème[24].

وتقف ساريفا عند هذه المسألة في تصور هوسرل لتؤكد على النزعة الضد - نفسانية المترسخة في كتاب "بحوث منطقية". لتخلص إلى أن هناك : 1) ليست الإحساسات موضوعات للأفعال، 2) ان العلاقة بين الإحساسات والأفعال تتجلى في أن الاحساسات تساعد على تأليف [بناء] الأفعال استنادا إلى المقاصد منها، 3) بما أن الاحساسات

21 - ن.م.س، ص.ص. 26 ـ 27.

22 - Husserl (Edmond) (1928) : Logische Utersue hangen, II, I, pp. 374 (بحوث منطقية) عن ساريفا : ن.م.س، ص. 33.

23 - انظر ن.م.س، ص. 30.

24 - ن.م.س، ص. 32.

ليست أفعالا للوعي، فهذه الأخيرة وحدها هي التي تحتوي الموضوعات قصديا[25]. فالمعطيات الحسية مواد أولية ضرورية لكي يبني الوعي فعل الإدراك، مثلا، بحيث يؤول هذه المعطيات الحسية المحايثة بكيفية معينة ويحسب شروط توجيه القصد الذي يحرك فعل الوعي الإدراكي لتحديد الموضوع المدرك. لذلك لا تملك هذه المعطيات الحسية أي قدرة على الحياة خارج الفعل القصدي الذي يوجهها ويمنحها معنى.

لذلك لا يستند الفعل القصدي، كوعي، إلى الاحساسات على أنها وسائط لتمثيل موضوعات معرفته، لأنه ينفذ إلى هذه الموضوعات بقوة حدسه الخاص وعبر لقاء مباشر بها حيث تتداخل الذات والموضوع في كلية مبنية هي محصلة الفهم الظاهراتي للعالم. لأن الإحساسات لا تكون مقصودة لذاتها بل هي مادة الفعل القصدي الأولية لا غير. ويوضح هوسرل المسألة كالتالي :

« .. إنني لا أرى إحساسات ملونة لكن أشياء ملونة، لا أسمع إحساسات للصوت بل أغنية (...) »[26].

فالأحاسيس، إذن، ليست هي التي تمنح فعل الخيال تميزه الخاص عن باقي أفعال الوعي، إنها مجرد شرط فقط من بين شروط أخرى. وهي ليست أيضا ذات حضور جوهري (مادي) في الوعي. وبذلك يواجه هوسرل كل التقليد الاختباري من هيوم إلى سبنسر والذي يعتبر الإحساس هو الأساس لأي معرفة، بينما الصورة لا ترقى إلى مستواه[27] ؛ مغيرا موقع الإشكالية المطروحة تماما. فالمطلوب بالنسبة له، ليس هو تمييز أفعال الوعي حسب درجات قربها من الإحساس المباشر، بل تحديد خصائصها الجوهرية المميزة لها، كل على حدة ؛ باعتبار أن أفعال الوعي (الخيال، الإدراك، الدلالة، التذكر...) تتميز جوهريا عن بعضها بحسب طبيعة القصد الباني لها. ويصير الفرق فيما بينها ليس على مستوى *الدرجة بل على صعيد طبيعتها الخاصة بها.*

من تم تمكن فرضية القصد الباني للموضوع من التمييز جيدا بين *الفعل الخيا* والفعل الإدراكي والفعل الدلالي.

---

25 ـ ن.م.س، ص. 33.

26 ـ بحوث منطقية : Log. Unt. I. p. 373، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 33.

27 ـ ساريفا : ن.م.س، ص. 40.

إن الوعي، بمنحه دلالة معينة للمعطى الحسي في إطار فعل إدراكي أو تخيلي، هو الذي يحدد كيفية ظهور وتجلي هذا الفعل. وتقدم لنا التعابير اللفظية، في نظر هوسرل، أحسن الأمثلة على التمييز بين المعطى الحسي المحض والفعل التام، بين التجربة الحسية البسيطة وتأليف constitution [بناء] المعنى[28].

ويعيد هوسرل، من تم، طرح السؤال الذي تنساه الوضعية الاختبارية وهو ما يهم انطولوجيا الخيال. ف-غـ ـ ـ ب، هذا السؤال هو الذي يجعل كل الوضعيين غير قادرين على الكشف عن إواليات اشتغال الخيال انطولوجيا. وقد لا يقدم جوابا كافيا، لكن المسار الذي افتتحه هو الذي مكن هيدغر فيما بعد من تجديد أسئلة الكينونة والشعر. فالنزعة الوضعية في نظر هوسرل :

«تختزل الأشياء في مركبات complexes، مقعدة، اختباريا، من المعطيات النفسانية (الأحاسيس) وتصير هويتها ومعنى كينونتها مجرد خيال بسيط، إنه ليس مذهبا خاطئا فحسب وأعمى تماما أمام مجموعة الجواهر essences الظاهراتية بل إنه كذلك عبثي لكونه لا يرى كيف تتوفر الخيالات على نمط من الكينونة، وعلى كيفية كينونتها البدهية، كيفية كينونتها كوحدات لها تعدداتها»[29].

إن الكينونة الخيالية ترتبط بالمعنى الذي يعطيه الإنسان للأشياء داخل العالم ؛ «وهذا الارتباط تجربة عيش متميزة في كل مرة، نظرا للتوجيه القصدي الذي يؤسسها ؛ لأن المظاهر apparences والخيالات **تشكيلات للمعنى** [**تشديد أصلي**]، يتم إنجازها كقصد (...)»[30].

إن الخيال ضمن التصور الظاهراتي لا يقل من الناحية المعرفية عن باقي الأنشطة العقلية وخاصة الفكرية منها، لأنه يعطي مجالا خاصا من تجربة الإنسان في العالم، وفق أهدافه وطرق انبثاقه المميزة له. ولا تتطلب معالجته وتناوله، ظاهراتيا، تقويم نتائجه العملية بمعيار الحقيقة والواقع بل «توضيح البنية الخاصة بالوعي الخيالي»[31].

28 - ن.م.س، ص. 42.

29 - عن ساريفا : ن.م.س، ص. 50. Husserl : Formale und transzentale logik, pp. 148 - 149

30 - ن.م.ن. ص.ص. 226، عن ساريفا : ن.م.ن.ص.

31 - ن.م.ص. 51.

إن موضوع الخيال ومحتوياته الدلالية لا يتألف من لوائح توسيطية تحيل على أشياء العالم الخارجي، وعبر وسائط مصطنعة ومن تم يؤكد هوسرل أنه :

«في كل حالة على حدة يتم حصول بناء ما [انطلاقا من مفهوم الخيال كفعل] لموضوع التمثيل من أجل الوعي وفي ذاته ؛ أي متضمنا في جوهره الخاص ؛ بالتالي ليس أي موضوع للوعي موضوعا ممثلا ببساطة داخل الوعي بسبب وجود محتوى مشابه، بطريقة ما، للشيء المتعالي ذاته (هذا ما يصير عين العبث إذا أوليناه الاعتبار) بل لأن كل علاقة للوعي بخاصية الموضعة objectité التي يملك، متضمنة في *الجوهر الظاهراتي للوعي في ذاته*، ولا يمكن مبدئيا *أن يتضمن* سوى ذاته. إني أعني، جيدا، العلاقة كشيء متعال»[32].

ولا ينفصل هذا الموضوع المتعالي، في نظر هوسرل، عن الموضوع القصدي ؛ فهما كلية مندمجة في غنى عن عنصر آخر يربط بينهما[33].

ولتوضيح هذه المسألة التي تهم العلاقة بين أشياء العالم الخارجي وبين تمثل الوعي الخيالي أو الإدراكي لها، يرى هوسرل أن :

«الشيء وموضوع الطبيعة هو ما أدركه، تلك الشجرة [مثلا]، هناك، في الحديقة ؛ إنها هي ولا شيء غيرها يكون الموضوع الواقعي للقصد المدرك. ليست هناك شجرة محايثة ثانية، أو حتى صورة داخلية للشجرة الواقعية تلك، في الخارج أمامي. ليست معطاة بأي طريقة. وطرح المسألة، افتراضا، على هذا النحو يؤدي إلى نتائج لا طائل من ورائها. إن الصورة باعتبارها عنصرا واقعيا في الإدراك هي ذاتها واقع طبيعي نفسي - سوف تصير بدورها واقعا طبيعيا - وسيلعب هذا الواقع الطبيعي [الصورة] دور الهيئة portrait لواقع آخر»[34].

إن التوجيه القصدي لفعل الإدراك، إذن، لا يعيد إنتاج مماثلٍ منسوخ للنموذج الخارجي، لأن له استقلاله وكيانه الخاص وكذا الفعل الخيالي.

---

32 - هوسرل : Log. Unt, II - I, p. 423 ؛ عن ساريفا : ن.م.س، ص. 52.

33 - هوسرل : انظر Ideen I, p. 186، عن ساريفا : ن.م.س، ص.

34 - هوسرل : Ideen I, p. 186، عن ساريفا : ن.م.س، ص.ص. 52 - 53.

2.1. مفهوم الخيال عند هوسرل

ترى مانيلا ساريفا أن هوسرل وسع مفهوم الخيال ليشمل نوعين من الوعي، وهو توسيع لم يسبق إليه، حتى من طرف كانط، وإن كان قد تابع نفس التقسيم لدى كانط وهيوم ؛ أي اعتبار الخيال قسمين : 1) الخيال الذهني (وظيفة انتاج الصور الذهنية). 2) والوعي بالصورة من خلال ممثل فزيائي. فما قام به هوسرل هو إدماج هذين القسمين فيما بينهما[35].

وانطلاقا مما سبق (رفض التيار الاختباري الحسي)، ينتقد هوسرل ما يسمى بالصور الداخلية (Interen Bildern)، حين يتم استخدامه ـ كمصطلح ـ مقابلا للموضوعات الخارجية. كما أنه يشير إلى غموض مفهوم الصورة ذاته لأنه يعطي تأويلات خاطئة للفعل النفسي حين نـ ـعمله بصدد التمثيل المخيل représentation imageante ويدفع إلى الاعتقاد أن الصورة تقع داخل الوعي مثلما تكون لوحة ما مرسومة داخل غرفة[36].

وتحدد ساريفا، لدى هوسرل، من خلال مجموع أعماله، أربع تنويعات لاستعمال مفهوم الخيال :

1) الخيال بمعناه الأولي كما هو الأمر في التعبير عن الوعي الخيالي.

2) الفانطا سيا phantasie أو الخيال الحر أو الخيال بحصر المعنى أو الخيال البسيط ؛ فالفانطاسيا تستعمل مرادفا لكل هذه الاستعمالات.

3) بصدد الخيال المعيد للانتاج يستعمل الوعي بالصورة أو الوعي بالصور من خلال ممثل فيزيائي.

4) يميز في الوعي بالصور بين الوعي الجمالي وبين وعي الهيئة portrait[37].

على أن مختلف هذه الاستعمالات لاتخلو من مشاكل وتظل لدى هوسرل متراوحة بين المعنى العام للخيال البسيط والأولي ؛ لأن الوعي الجمالي (الخيال الفني والشعري خاصة) لا يأخذ من اهتمامه إلا النزر اليسير. وهو أمر سوف يطرح عدة احراجات لمن

35 ـ ساريفا : ن.م.س، ص. 56.

36 ـ ن.م.س. ن.ص.

37 ـ انظر : ساريفا : ن.م.س، ص. 62.

يكتفي بآرائه. لكن مقترحاته العامة الظاهراتية، ككل، كانت منطلق معالجة الوعي بالتجربة الجمالية خاصة لدى ميكاييل دوفرين في "ظاهراتية التجربة الجمالية" وكذا في أعمال رومان إنكاردن Roman Ingarden بخصوص معرفة العمل الأدبي.. إلا أن التطرق لهذه الامتدادات يتطلب بحثا خاصا لا يسعه مقامنا ؛ ويهمنا فقط، مع مانيلا ساريفا، استعادة تصور هوسرل، للنسيان الذي أحاط بريادته.

وانطلاقا من المعطيات السالفة يسيج تصور هوسرل الخيال بثلاث حدود أساس ؛ تقدمها مانيلا ساريفا في عملها التركيبي حول الخيال عند هوسرل ؛ وسوف نتناولها كما تصوغها وهي :

1) الخيال حدس. 2) الخيال استحضار présentification. 3) الخيال تحييد neutralisation.

3.1. الخيال والحدس

باعتباره الخيال حدسا، يقلب هوسرل التصور الذي يموقع الخيال، بين العقل والحس كوسيط بينهما. وكما ترى ساريفا، فالتميز الجديد الذي يقيمه هوسرل بين الخيال والإدراك كشكلين من الوعي متعارضين مع الفكر العقلي المجرد ؛ هو ما يحقق هذا القلب[38].

وبما أن التفكير العقلي يقدم مفهوما مجردا ومفرغا من أي تعيين حي، فإن الخيال يجعلنا على صلة مباشرة بالموضوع وهو بذلك أعلى من المرمى الفكري (العقلاني) ؛ ويعتبر شكلا من أشكال المعرفة ؛ إنه تماثل[39].

ولابد من الانتباه إلى موقع الدلالة اللفظية، كفعل واع أيضا، من الخيال والإدراك. فهوسرل ينطلق من أن الكلمات تكون دالة بحيث يشمل التعبير اللفظي الكلمة كدليل محسوس (الجانب الصوتي المسموع أو المكتوب) من جهة، ومجموعة المعينات النفسية (المعاني)، لكن التعبير يشكل وحدة ملتحمة بالفعل الذي يعطيه الدلالة، وهو بذلك غير منفصل عن حيوية المعنى[40].

---

38 - انظر : ن.م.س.ن، ص.

39 - انظر هوسرل : Log. Unt, II, 2, p. 262، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 65.

40 - انظر ساريفا : ن.م.س، ص.ص. 65 - 66.

إن الدلالة عند هوسرل تنتمي إلى التعبير كوحدة تتوضح إوالياتها النفسانية بانطلاق القصد متجها من الدليل إلى الدلالة. إن أهمية تناول موقع الدلالة اللفظية سوف تتجلى في علاقتها بالخيال والإدراك باعتبارها تشغل نوعا من القصد الأولى الذي يحوله الخيال أو الإدراك في وحدة أشمل :

«بواسطة الدليل المعطى بطريقة حسية يتجه النظر regard المميز محوريا thématiquement نحو المراد تعيينه لكن في الوقت نفسه يعتبر الدليل محورا thème انتقاليا، يشكل مع الهدف المحوري موضعة objectité مغلقة تتصل في وحدة (...)»[41].

إن الدليل أو القصد الدال متميز مختلف عن الحدس. فالقصد الدال يعتبر فارغا لأن الدلالة لا تحقق الإحالة من طرف التعبير على الموضوع المستهدف بفعلها الدلالي ؛ لأنه لا يكفي لإحضار الموضوع المتحدث عنه عينيا في الوعي. فالدلالة (الكلمة مثلا) تعطينا إحالات على المفهوم لا على الماصدق extention. وفعل الدلالة ينشط اللغة بالمعنى لكنه لا يعطي الأشياء للوعي، ووحدها الأفعال الحدسية تعطي الموضوع وتحقق المرجع الموضوعي. هكذا يتم الفصل بين الفعل البسيط للدلالة والذي هو قصد فارغ والفعل الحدسي ذي القصد المملوء ؛ مملوء، لأن القصد يخلق الاتصال المباشر بالموضوع[42].

لكن، هناك إمكانية، بحسب ساريفا، للربط بين هذين النوعين من القصد بحيث يمكن للأفعال الحدسية أن تملأ القصد الدلالي الفارغ (من أي موضوع متعين). والسؤال بصدد أسبقية الدلالة (باعتبارها فارغة القصد) على الملء القصدي لها حدسيا، لن يكون مطروحا سوى على صعيد تحقق السيرورة ؛ ذلك أن لحظة الدلالة تسبق لحظة الملء منطقيا، لكن الحدس يسبق انبثاقه على مستوى تكون المعرفة[43]. بالتالي فإن دور الحدس حاسم في إنجاز التعبير اللفظي لأنه أساس تكون المعرفة بالعالم التي تشكل معناه. إن الدلالة، إذن، حيث تمتلئ بالفعل الحدسي الخيالي أو الإدراكي، تمارس وظيفة[44].

---

41 ـ هوسرل : Form. U. tranz. Log, p. 833 عن ساريفا : ن.م.س، ص. 66.

42 ـ انظر ساريفا : ن.م.س، ص. 67.

43 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 67 ـ 68.

44 ـ هوسرل : Log. Unt.II, I, p. 56، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 68.

ويذهب هوسرل إلى أن تعبيرات اللغة تكون مرفوقة بتمثيلات من الخيال الحر وأن هذه التمثيلات ذات رابط بعيد بالدلالة. فالصور (الخيالية)، بحكم التجربة اليومية، ملازمة للتعبيرات وضرورية لفهم هذه الأخيرة. ومع ذلك فليست هي نفسها دلالة (فارغة)، لأنها صادرة عن الحدس وهو مختلف عن الدلالة. لأن الحدس منطلق الفعل القصدي المالئ للدلالة تخييلا أو إدراكا. ففي حين تبقى الدلالة المفهومية en compréhension، ثابتة ولا متعينة، يمكن إدراك (أو تخيل) الشيء نفسه من زوايا متعددة ومتغيرة بتعدد وتغير حدوس المدركين. من تم يكون فعل الدلالة acte de signifier وسيطا بين الادراك (كفعل ذهني) *والتعبير اللفظي عن هذا الإدراك ؛ أي أنه يقع بين فعل الإدراك وبين اللغة* التي تعبر عنه، بذلك يكون فعل الدلالة معطاء donnateur للمعنى يندمج في التعبير ويحفظ المعنى سواء كان مرتبطا بفعل حدسي إدراكي أو خيالي[45]. إن هذه العلاقة بين اللغوي والخيالي أو الإدراكي ليست سهلة التحديد، كما يذهب هوسرل، ولذلك يستلزم مفهوم الملء كرابط بينهما تناولا أكثر دقة.

4.1 ـ الخيال وعي ممتلئ

يتدخل وعي الملء في الحياة النفسية بكاملها ـ يرى هوسرل ـ فكل المقاصد بما فيها تلك التي تنتمي للمشاعر العاطفية تصل إلى موضوعاتها عن طريق أفعال الملء، ولكل منها على حدة، خصائصها. فمقاصد الرغبة ؛ مثلا، تمتلئ بكيفية جد خاصة مخالفة لامتلاء المقاصد الدالة. وتحدد ساريفا الملء كاستهداف يقوم به القصد، لموضوع غير متوفر لديه، يمكنه من الوصول إلى ذلك الموضوع بالفعل. ويحصل هذا التملك في المعرفة، حدسيا ؛ بحيث تتم السيرورة المعرفية في الرؤية vision أو في تحصيل البداهة[46].

وبهذا الصدد، يطرح هوسرل مفهوما أشمل من المعرفة كفعل يسعى للمطابقة بين الأشياء وإدراكها ؛ وهو مفهوم الفعل الموضِع acte objectivant الذي يشمل المقاصد الدالة الفارغة والأفعال الحدسية[47].

---

45 ـ هوسرل : Log. Unh, II, 2, pp. 14 - 16، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 70. انظر أيضا ص. 69.

46 ـ ساريفا، ن.م.س، ص. 72.

47 ـ ن.م.س، ص. 73.

هذا الفعل المموضع [يجعل الأشياء موضوعا للوعي] يعطي معنى ما لكليهما. بذلك تجد الأفعال الدالة الم‍ ‍ـ ‍ة إلى الكلمات امتلاءها من طرف الإدراك أو الخيال. ويتم ذلك انطلاقا من المادة القصدية التي توجه فعل الحدس المالئ، حيث تشير إلى موضوع محدد خالقة بذلك «معنى تمكن appréhension موضوعي [من الموضوع] (...) لكن معنى التمكن هذا، ليس شيئا آخر غير الوحدة الفكرية idéale للدلالة»[48].

ويميز هوسرل، بناء على مفهوم المادة القصدية، بين الموضوع (أو خاصية الموضعة objectité)، الذي نقول بصدده شيئا ما، وبين ما نقوله في ذاته (الذي هو مادة القصد). وهكذا لا يحصل التطابق أبدا بين الدلالة أو المعنى وبين الموضوع أي بين المدلولات والعالم (الواقعي). لذلك يمكن الذهاب إلى أن التعبير يعين الموضوع بواسطة دلالته[49].

ينفي هذا التصور إذن، عن اللغة، أي محتوى مطابق للأشياء. لأن الوعي، الخيالي أو الإدراكي أو الدلالي، يستهدف الأشياء كموضوع يبنيه القصد ؛ وليست في كونها أشياء كما هي.

إن التعبير اللفظي لا يوصلنا بنفسه إلى حدس موضوع ما، بل فقط إلى مرمى بسيط لوحدة فكرية للدلالة أو المعنى. وما يهم هو انفصال الوعي عن حدس الموضوع - الدليل (عن إدراك المادة الدالة) لكي يتجه إلى الموضوع المستهدف الإشارة إليه وبناء معنى خاص به. بالتالي لا يوجد لدى هوسرل أي تجاور أو مشابهة بين الدليل والمعنى (المضوعي) المشار إليه ؛ على مستوى اللغة (وهو ما يطابق اعتباطية الدليل عند صوسير). لكن هوسرل يؤكد على دور المشابهة في بناء الوعي الخيالي[50].

وطريقة الوعي في تناول شيء ما ونوعية التمكن منه هما اللتان تحددان صيغة الوعي دلاليا أم خياليا. فهما اللتان تجعلان الشيء موضوعا، دليلا على جهة وصورة من جهة أخرى ؛ بحيث يصير الدليل قادرا على الإحالة على شيء آخر غير ذاته.

يملأ الحدس الدلالة الفارغة من حيث قصدها، بشكل يختلف ما بين ملء

48 - ن.م.س، ص. 74.

49 - ن.م.س.ن.ص.

50 - انظر : ساريفا : ن.م.س، ص. 91.

إدراكي وآخر خيالي. ففي الإدراك يتم الملء بحضور الشيء المدرك نفسه، لأنه «على العكس من الخيال، يتميز الإدراك (...) بكون الموضوع يظهر فيه "بذاته" وليس فقط في شكل صورة»[51] ؛ فالإدراك يتطلب حضور العالم الخارجي عينيا أمام المدرك. أما الخيال فيمتلئ، حسب هوسرل، من خلال «تركيب نوعي synthèse spécifique للمشابهة مع الصورة، [بينما] يمتلئ الادراك بواسطة تركيب للهوية المادية حيث يتجلى الشيء "بذاته" في مظاهر متنوعة دون أن يتوقف عن كونه شيئا واحدا مع ذاته»[52].

تتم إوالية الملء الخيالي، إذن، عن طريق المشابهة، أي ما يسميه هوسرل سيرورة المعرفة عن طريق المماثلة ؛ وتهم إقامة الوحدة بين عنصري الصورة (Bilde) والشيء(sache). وما هو جوهري في التمثيل بواسطة الصورة هو الإحالة على ماوراء الصورة الظواهرية استهدافا لشيء اخر غير حاضر جسديا[53]. وبذلك تجعل المشابهة التركيب، بين الصورة والشيء، في شكل انصهار وتطابق بينهما. لكن هوسرل يرى أن هذه الإوالية وحدها غير كافية لتفسير اشتغال الوعي الخيالي. لأنه لابد من الأخذ بعين الاعتبار أن للوعي قدرة على الاستدعاء الحدسي لشيء آخر، من خلال شيء مشابه له ؛ وهو أمر يتطلب تدقيق المعرفة به.

وترى ساريفا أن هوسرل، في تصوره هذا، يولي أهمية أقل لتمييز أنواع الأفعال الخيالية نفسها، ويهتم بدرجة أكبر (كما هو باد من تحليلاته) بالوعي الخيالي القائم على مماثل فيزيائي (لوحة مثلا) ؛ وذلك ما يطرح مشكلا بصدد تدقيق عمليات الخيال الحر أو الإبداعي[54] ؛ على الرغم من تناوله علاقة الدلالة اللغوية بالخيال. ومع ذلك، يجب الانتباه إلى أن هوسرل ينفي أن يكون الوعي يتوفر على شيء من الطبيعة المادية لموضوع خياله. لذلك يرفض النظرية الاختبارية للخيال التي تجعل محتويات الوعي هي الصورة الذهنية كمماثل مادي للموضوع الخارجي[55].

---

51 ـ ن.م.س، ص. 93.

52 ـ ن.م.س.ن.ص.

53 ـ ن.م.س، ص. 94.

54 ـ ن.م.س، ص. 252 وما بعدها.

55 ـ ن.م.س، ص.ص. 95ـ 96.

في الملء الخيالي يقيم هوسرل سلمية تنطلق من الدليل إلى الإدراك ويتخذ بينهما الخيال موقعا وسطا. الوعي بالدليل فارغ، قصديا، تماما. بينما الخيال مملوء دون أن يكون امتلاؤه كاملا كما هو الشأن في الإدراك ذي الامتلاء التام. ولذلك يسعى الوعي الخيالي دائما نحو اكتماله. وفي الوعي الخيالي يمكن رصد حركتين قصديتين: الأولى تنطلق من القصد الفارغ الدال إلى الملء الحدسي الخيالي (أفكر وأنا أسمع جملة : "يطير الشحرور في الحديقة" وانتقل، عبر الخيال، إلى الحديقة تلك حيث يحلق الطائر). وأما الحركة الثانية فتنطلق من الملء الخيالي غير التام إلى الملء الكامل أي ملء الإدراك[56].

ذلك لا يعني وصول الخيال إلى تسجيد إدراكي، بحيث يصير ذا محتوى حسي متعين داخل الوعي، فما نراه، تقول ساريفا، ليس صورا داخلية بل تمثيلاتنا الخيالية هي التي تمكننا أن نرى ما نراه، ولذلك تستحق تسمية حدوس مادامت تملأ الوعي وتجعل من الفعل غير القصدي خيالا أو إدراكا حين تملأه[57].

ويميز هوسرل بين الملء remplissement كنشاط للذات وبين الامتلاء plénitude كلحظة تخص الفعل الحدسي نفسه. ففي فعل مملوء، ينعطي الموضوع للوعي بما هو امتلاء plénitude لأن هذا الأخير خاصية من خصائص الموضوع. وترى ساريفا أن لهذا المفهوم عند هوسرل معنيان (كعادته) ؛ فحسب إمانويل ليفيناس، يعبر مفهوم الامتلاء عن تعيينات déterminations الموضوع التي تكون حاضرة في الوعي (المعنى الأولى)، لكن هوسرل، بخصوص البناء construction، المحايث للفعل الحدسي، يعطي لمحتويات نوعية (خاصة) وظيفة تمثيل امتلاء الموضوع (المعنى الثاني) ويسمي هذه المحتويات "امتلاء" (fûlle)[58].

إلا أن النقص الأساسي الذي يسم الخيال من حيث درجة اكتماله بالنسبة للإدراك، يدفع إلى اعتباره فعلا حدسيا غير صاف تماما. ذلك أن جانبا فارغا يظل غير خاضع لقوة الملء الحدسي، بل إن هذا الفراغ نفسه لا يظل معزولا مادام يمتزج بما هو ممتلئ، مشكلا بذلك جانبا لا تطاله قصدية الخيال نفسها.

56 ـ انظر : ساريفا ن.م.س، ص. 96.

57 ـ ن.م.ن.ص.

58 ـ نقلا عن ساريفا ص. 103 : E. Levinas : La téhorie de l'intuition dans la phénonénologie de Husserl, p. 107.

ويكون إذن، فعل الخيال فعلا خليطا عكس الفعل الحدسي المحض المكتمل امتلاء، أي الإدراك الذي يعتبر إلى جانب الفعل الدلالي المحض حدا أقصى للامتلاء [59]، وهذا الأمر يؤشر على اهتزاز ما في وضعية الخيال لدى هوسرل. فلأن الخيال يبقي غير تام من حيث مطابقته للواقع (الحضوري) فإن الادراك الذي يحقق هذا المرمى سوف يحتل مرتبة أعلى لدى هوسرل.

5.1 - الخيال المقولي والبداهة

لقد تمت الإشارة سابقا إلى الاهتمام الخاص لدى هوسرل بالخيال القائم على الصور الفيزيائية (لوحة، صورة...). وهو ما يؤدي إلى أن الحدس الخيالي الذي تحدث عنه، خيال حسي ؛ أي أن مادته الخام هي المعطيات الحسية وقد اتصل بها القصد وبناها وفقا لهدفية معينة. إلا أن هوسرل يتحدث أيضا، عن حدس مقولي مجرد (خاصة في "أبحاث توجيهية من أجل الفينومينولوجيا"). ويستند الحدس المقولي إلى مفهوم البداهة ؛ وهي ما يحصل كلما كان هناك ملء تام واتصال مباشر بالاشياء منبنية كموضوع قصدي من طرف الوعي. فـ«البداهة هي الإنجاز القصدي لانعطاء donnation الأشياء ذاتها، إنها الشكل العام للقصدية وللوعي بشيء ما. ويعتبر الإدراك النمط البدئي لهذا الانعطاء (حضور الذات المدركة والأشياء المدركة...)، ويعود تفضيل الإدراك على الخيال، كما قلنا به، إلى هذه البداهة التي يملكها»[60].

فالادراك بالمعنى الواسع، هو الحدس المعطاء أو التجربة الأصلية المعطاء بالنسبة للدائرة الطبيعية للمعارف.

إن إقامة الخيال والإدراك (على تعارض طبيعة القصد منهما) معا على الحدس ينطلق لدى هوسرل، من تحديد الحدس كرؤية vision وتجربة أصيلة ومعطاء للمعنى. لكن هذا الحدس نفسه يتشكل عبر صيغتين : حسي وما فوق حسي supra-sensible أو مقولي catégorielle[61].

---

59 - انظر سايرفا : ن.م.س، ص.ص. 103 - 104.

60 - انظر ساريفا : ن.م.ص. 108 - 109.

61 - ن.م.س، ص. 110.

ولأن الحدس المقولي يرتبط بالبداهة فهو الذي يمكن من وجود إدراك مقولي مجرد لأشياء العالم. والبداهة بالتالي، متعلقة بالحقيقة ؛ حقيقة معرفتنا بالعالم كتجربة معيشة. وتقوم هذ الحقيقة على الهوية أو الاتفاق بين المستهدف le visé وبين المعطى كما هو، انطلاقا من التحقق المعيش لهذه العلاقة حيث تحصل البداهة. إن الحدس المقولي بهذا المعنى، حدس شكلي يقبض على الموضوع ليس عن طريق الملء الحسي ـ كما هو الإدراك ـ نظرا لطابع هذا الموضوع المجرد أصلا ؛ بل عن طريق ملء غير حسي يستند إلى مقولات بديهية تهم الإدراك، على هذه الصيغة المجردة. ويمثل هوسرل لهذه الحالة بالعلاقات الإسنادية prédicatifs، والروابط conjonctifs، والفواصل disjonctifs والعلاقات المجردة الأخرى كالهوية، والانتقال من الكل إلى الجزء والإشاريات، والعبارة غير المحددة كلفظ "شيء ما" ومختلف الكونيات universaux[62].

وتذهب ساريفا إلى أن هوسرل سوف يوسع هذا المفهوم ليقول بوجود خيال مقولي إلى جانب الادراك المقولي. خيال يشكل مواده الخام ويبني موضوعاته على ما هو فوق حسي وغير مادي[63]. وبذلك يصير الخيال فعلا معرفيا حاضرا في حياتنا اليومية بكاملها، وليس مجرد فعل استثنائي وآني يتمظهر في الأحلام مثلا، بل هو مرافق دائما لإدراكنا كشكل من أشكال حضورنا في العالم ومعيشنا اليومي. ويكتسي هذا التوسيع نتائج مهمة معرفيا.

6.1 ـ الخيال استحضار Vergegenwartigung, Présentification

سبقت الإشارة إلى أن الفعل الخيالي من حيث امتلاؤه القصدي غير تام عكس الإدراك. لذلك يميزه هوسرل عن هذا الأخير، بكونه يقوم على علاقة استحضار مع موضوعاته. وذلك في مقابل الصيغة الحضورية Présentation للوعي الإدراكي الذي يستوعب موضوعاته في حضورها العيني المجسد.

ويستعمل مفهوم الاستحضار هنا، تخصيصا نوعيا لشكل الوعي الخيالي ضمن المجال الأوسع للتمثيلات représentations. ويعني هوسرل بالتمثيل أن «هناك، في الخيال، تكريرا لحضور présentation سابق»[64].

62 ـ ن.م.س، ص.ص. 111 ـ 112.

63 ـ من.م.س.، ص. 113.

64 ـ انظر ساريفا : ن.م.س، ص. 131.

ويحدد التمثيل بكون «العناصر المُمَثِّلة représentants عبارة عن محتويات معيشة، تكون في التمثيل الوظيفي، خاضعة لتمكن [استيعاب] ممموضع objectivant، وهي بهذه الطريقة تساعدنا على [إعادة] تمثيل représenter موضوع ما (دون أن تصير هي نفسها موضوعات) »[65]. وفي معنى ثان، تحدد ساريفا، «لا يهم التمثيل محتويات محايثة بل موضوعات. يقال عن صورة فيزيائية أو حتى عن الدليل أنهما موضوعان ممثلان، ويأخذان طابع الممثل هذا، من هدف [مرمى] visée قصدي لبعض الأفعال»[66].

بالتالي، يكاد الاستحضار أن يرادف مفهوم التمثيل ؛ بل إنه يطابقه في عملية استعادة الأشياء والموضوعات الغائبة عيانيا، أي في خاصية استعادة موضوع غائب راهنا، وكان حاضرا في زمن قبلي. وبذلك يتحدد الاستحضار، كخصيصة خيالية، بأنه «تكرار rép- étition حضور présence أصلي : أن يستحضر [شيء ما] يعني جعله حاضرا présent. إن الأفعال المستحضرة présentifiants للتذكر أو الخيال تكرر [تعيد] أو تعيد الانتاج، بطريقتها الخاصة، لانعطاء donnation موضوع كان في الأصل قد وهب [أعطي] للوعي في زمن حاضر. ولذلك يسميان تعديلا أو بعبارة أبسط إعادة إنتاج. إن الاستحضار وإعادة الانتاج لدى هوسرل مرادفان لبعضهما البعض»[67].

يبدو لنا منذ الآن، أن هذا الطابع الاستحضاري، للخيال، يستعيد انتاج "المحاكاة"، وبقدر ما يدقق هوسرل، إواليات اشتغاله، بقدر ما تتسع الهوة مع المعطى الخيالي الإبداعي والشعري منه خاصة. لكن الدقة التي تميز الإشارات العابرة لهوسرل، كفيلة بفتح آفاق أخرى للبحث، وسوف يتضح ذلك فيما بعد. على أن هذا لن ينفي الصعوبات الجمة التي ستطرح بهذا الصدد أمام العمل الفني ؛ كما تؤكد ساريفا في بحثها.

إن مفهوم الاستحضار يوضح أولا، العلاقة بين الخيال والإدراك، علي الرغم من تعارضهما الجوهري من حيث البنية القصدية. ويقدم ثانيا كيفية ظاهراتية لاشتغال التماثل في الفعل الخيالي. فالخيال والادراك يتعارضان من حيث شكل استيعاب الموضوع قصديا؛ وهو ما يميزهما عن بعضهما. لكن الاستحضار يكون أحيانا كثيرة قائما على استدعاء معطيات إدراكية سابقة. ففي الإدراك، يكون شكل الاستيعاب [التمكن] عبارة عن حضور،

65 ـ هوسرل : Log. Unt. II, I, p. 503، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 131.

66 ـ ن.م.س.ن.ص.

67 ـ ساريفا : ن.م.س، ص. 152.

ويكون المحتوى المحايث حضوريا، والموضوع حاضرا (محضرا) présenté (...) أما الخيال (...) فيكون شكله الاستيعابي عبارة عن استحضار، ويستحضر المحتوى المحايث بواسطة التماثل ويكون الموضوع مستحضرا»[68].

وسيرورة التماثل هذه هي التي تعوض سيرورة التطابق والامتلاء التام للادراك بموضوعاته، وهي بذلك، حين ت - ع ـ ا المعطى الإدراكي، تقوم بتحويل له، من حيث التوجيه القصدي والوضع الانطولوجي. ولذلك تقرر، ساريفا، انطلاقا من هوسرل، أن الاستحض ار تعديل modification للادراك المتعالي [المتجاوز لما هو حسي]. إنه يتعارض مع الحضور أو الانعطاء الأصلي للادراك، وفي نفس الآن يتأسس عليه»[69]. لأن الإدراك يتم في حالة حضور الشيء موضوع القصد ؛ بينما الخيال يعمل في ظل غياب هذا الشيء؛ فهو لا يملك زمنا حاضرا خارجه، بل زمنه الاستحضاري الحاضر داخله فقط. وبذلك يعتبر الادراك ـ كما أشرنا سابقا ـ هو «الفعل الحدسي بامتياز، إذ يتم في انعطاء الشيء [للوعي] مباشرة»[70] بينما يحصل العكس في الخيال «فالموضوع ليس حاضرا بنفسه في الوعي ـ إنه يكون م ، - حض را présentifié ممثلا représenté بواسطة محتوى محايث هو "الصورة" أو مماثل analogon للأشياء»[71]. إن الأشياء في الوعي الخيالي تكون حاضرة وموجودة فقط بصيغة المشابهة ؛ أي كأنها حاضرة، أو كما لو أنها حاضرة وموجودة بهذا الشكل أو ذاك. وبذلك تتخذ الأشياء في الوعي الخيالي وضع شبه حضور ؛ فيتم الأمر "كما ـ لو" [كأن](als ab, quasi, gleicham) أن الشيء كان [حاضرا] هناك، دون أن يكون هناك تماما»[72].

يرتبط الا - حض ار الخيالي إذن بالزمن ويقوم عليه. فهو يؤسس الزمن الحاضر الخاص لوجوده المتعلق بالزمن الخارجي عن طريق استدعاء مماثل له لأن استعادته كتعين وراهنية مطلقين م - حيل. فبـ«إمكاني أن أعيش الحاضر من جديد، لكن دون أن يصير من الممكن أن يعطاني من جديد. هذه الص ـ غة التي يقدمها هوسرل تنطبق جوهريا على

68 ـ ساريفا : ن.م.س، ص. 128.

69 ـ ن.م.س، ص. 175.

70 ـ هوسرل : Log. Unt. II, 2, p. 116، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 127.

71 ـ ساريفا : ن.م.س، ص.

72 ـ ساريفا : ن.م.س، ص. 249.

أ يلي ستحضاري. ففي هذا الفعل المعيش من جديد لا أقوم بأي إدراك (...) بل فقط يتوفر لدي ظل لفعل أصلي كان قد أعطاني الموضوع في زمن الحاضر»[73].

إن الكيفية التي تم بها، حتى الآن، تقديم مفهوم الاستحضار، كاستعادة لمعطى إدراكي، تؤدي إلى اختزال الفعل الخيالي، في فعل التذكر؛ وبالتالي حصر الخيال في الذاكرة. إلا أن الأمر ليس قاصرا على هذه الناحية. لأن الم - غ ـ ر الحاسم في الفعل الخيالي، هو الإجراء الذي تقوم به الذات بتحويل الاعتقاد في الوضع الانطولوجي للموضوع الذي كان مستوعبا إدراكيا بل وتذكريا. حيث يكون الفعل الإدراكي والتذكري موقف الذات (الوعي) من الأشياء منطلقا من اعتبار ثبوتها الفعلي والواقعي؛ بينما يعوض ويبدل الفعل الخيالي هذا الموقف إلى تجاهل أي واقع، بحصر المعنى، للأشياء والعالم، بانيا بذلك هوية الأشياء على شبه حضور راهن أي أنه يجري تعديلا في الوضع الاعتباري الانطولوجي للاشياء بجعل سؤال واقعية الأشياء محايدا.

لكن، هناك من الأفعال الخيالية ما يحتفظ بالوضع الوقائعي؛ وهو الصنف الأول من الأفعال الخيالية، بينما يقوم الصنف الثاني على تحييد واقـ ـعيتها ونفيها (وهو ما سنتناوله فيما بعد). فالصنف الأوف يبقى على الاعتقاد في واقع الأشياء؛ وهو «الاستحضار الخيالي الواضع [الوضعي] positionnelle ومعنى الواضع هنا أنه يحيل على موضوعات واقعية. وهي حالة تمثال مشمع لهيئة نابليون أو بسمارك (...) فالتمثالان يحيلاني على كائنين واقعيين، كانا موجودين؛ يمثلهما، لي التمثالان بجعلهما حاضرين في ذهني وبفضلهما استحضر شخصيتين تاريخيتين لم يعد من الممكن إدراكهما في حضورهما الجسدي - لكن يمكنني [من خلال التمثالين] أن استهدفهما في وجودهما العيني والوقائعي. في الاستحضار الواضع، لا يتم تعديل الاعتقاد الذي ينتمي للادراك الأصلي»[74].

إن فعل الخيال ذي الاستحضار الواضع لا يتدخل في ترتيب المعطيات الحـ ـة التي كان قد بناها الادراك كموضوع مقصود، بذلك هو وحده الذي يمكن أن يتماهى مع فعل التذكر؛ وفي نقطة التقاطع هذه يمكن أن يلتقي الخيال بالذاكرة. لكن لا ننسى

---

73 - ن.م.س، ص.ص. 152 - 153.

74 - انظر : هوسرل : Log.Unt, II, I, p. 242 - 243، عن ساريفا : ن.م.س، ص.ص. 207 - 208.

أن هذا الصنف من أبسط الأفعال الخيالية ؛ حيث تشتغل الصور الفيزيائية (تمثال مثلا).

بذلك يصير "الاستحضار الخيالي ذكرى [تذكرا] يمكننا أن نسميها أيضا صورة تذكرية أو صورة واضعة [وضعية] »[75] إن هذا الصنف من الاستحضار الخيالي يهم فقط الأشكال ذات الممثل représentant الفيزيائي ؛ ويغطي كل الحالات التي يلائم تسميتها أوليا générique بوعي الهيئة conscience de portrait »[76].

سوف يقابل الاستحضار الواضع استحضارا أكثر صميمية من حيث تخصيص الفعل الخيالي وتمييزه ؛ وهو ما يسميه هوسرل بالاستحضار المحايد présentification neutralisée؛ الذي يتجلى في الخيال الحر freine fiktion.

يشغل الخيال إوالية استحضار غير واضحة [غير وضعية]، ولا يبالي بما إذا كانت الموضوعات التي يستهدفها موجودة بالفعل أم لا. أي أنه يحدث دون أن يبدل المادة القصدية (الأشياء) موضوع فعله الخيالي. بل باقصاء أي اعتقاد في وجودها الواقعي أو عدمه. لذلك «تنبثق ظاهرة الخيال الحر، على الأساس نفسه للمادة القصدية، حين أقوم بتحييد طابع الاعتقاد [تشديد أصلي]، حينئذ تكون هذه الأحداث الماضية أو الآتية، جارية (...) أمامي، دون أن تهمني قيمة وجودها أو واقعها. إني أعبر إلى عالم لاواقعي حيث يصير كل شيء ظهورا apparence »[77]، وبذلك يمكن أن يصير تمثال الهيئة لشخص واقعي، خيالا حرا، بمجرد تغيير وتجاهل الاعتقاد في وجوده[78]. الأمر الذي يؤشر على صعوبة ضبط الانتقالات والتغيرات التي يتحرك ضمنها الوعي الخيالي بما هو قصد لا يعني بالضرورة الانطلاق من إرادة مسبقة ومحددة من طرف الذات؛ لأن القصد بنية محايثة للفعل الخيالي وليست خارجة عنه ولا سابقة عليه.

إن هذه العلاقة بين الذاكرة والادراك (باعتبار التذكر استعادة حرفية للمدرك) والخيال، تقوم على معطى بدهي لنشاط الوعي الإنساني، على أن هناك دائما اختلافا

75 - ساريفا : ن.م.س، ص. 176.

76 - ن.م.س.ن، ص.

77 - ساريفا : ن.م.س، ص. 208.

78 - ن.م.س. ن.ص.

جوهريا بين الادراك ـ التذكر وبين الخيال ؛ فكل ما ندركه ونتذكره يمكن أن يصير موضوعا لنشاطنا الخيالي غير المحدود من حيث أفق امكانياته. لكن مع تغيير جوهري يتجلى في تحول المادة القصدية التي هي الاحساسات المبنية من طرف الحدس الادراكي المالئ، إلى استيهامات phantasma. يبني الخيال إذن موضوعاته انطلاقا من الاستيهام وليس من المحسوس ؛ يوضح هوسرل :

«هكذا، نميز بين الظواهر الادراكية والظواهر الخيالية، تحتوي هذه الأخيرة، كمواد استيعاب، على "استيهامات" (التعديل المستحضر modification présentifiante للاحساسات)، بينما تحتوي الأولى على إحساسات»[79].

لنستبعد هنا، أي مفهوم سلبي للاستيهام لأنه وحدة بنائية للوعي الخيالي، ولأن لهذا الأخير كينونته الخاصة دون اعتبار لأي قيمة تراتبية فيما بين الإحساس (الادراك) والاستيهام (الخيال). فهوسرل يستعمل مفهوم الفانطاسيا phantasie، أحيانا كثيرة، كمرادف للخيال الحر ـ كما أشرنا سابقا ـ ومن تم استعماله للاستيهام كمفهوم محايث للدائرة الاشتقاقية لمفهوم الخيال نفسه. لأن مفهوم phantasia هو المقابل الإغريقي لـ imaginatio؛ وبالتالي سوف يقابل "الاستيهام" phantasm، المفهوم اللاتيني imago أي الصورة؛ «فهوسرل ـ كما تلاحظ ساريفا ـ يتحدث في (بحوث منطقية Log. Unt) عن الخيال المنتج Produktiven phantasie أو الخيال البناء künstlerischen phantasie»[80]. وهو ما يمكن تقريبه، في رأي ساريفا، من الخيال الإبداعي، على الرغم من أن هذه المسألة غير واضحة تماما لدى هوسرل ونادرا ما يهتم بها ؛ بل ترى أن هذين المفهومين يمكن استعمالهما فقط بصدد الإبداع الفني الشعري والروائي والتشكيلي[81].

لا يتحدد مفهوم الاستيهام إذن، لدى هوسرل، كحس مشوه فقد واقعه ؛ «لأن الوحدة الاستيهامية phantasma ليست معطى حسيا datum de sensation بسيطا وشاحبا décoloré، بل يعتبر، جوهريا، صورة المعطى الحسي المقابل له (...) وبمقدرتنا أن نستنتج أن هوسرل أعطى اسما خاصا للمحتوى الحسي للخيال، لكي نرى فيه شيئا آخر غير محتوى الفعل

---

79 ـ هوسرل : Zeitblew, p. 87 عن ساريفا : ن.م.س، ص. 135. انظر كذلك ص.ص. 134 ـ 136.

80 ـ ساريفا : ن.م.س، ص. 165.

81 ـ ن.م.س.ن، ص.

الادراكي»[82]. وتجد الأفعال الخيالية ذات الاستحضار المحايد مثالها في تخيل الكائنات التي لا تملك أي وجود محسوس أصلا (الجن، والكائنات الخرافية...) ؛ فهذه الكائنات يتم إدراكها فقط، بحسب التصور الظاهراتي، عبر ملء قصدي لدلالتها. بل إن إدراكها يكاد يكون م -حيلا. ولا يمكن إلا تخيلها ؛ وهو الأمر الذي يؤدي بنا، رأسا، نحو الخيال المبدع. ويتطرق هوسرل مرارا لهذا الشكل من الخيال الحر، لكن دون أن يموضعه ضمن اشكالية للادراك الفني مباشرة. وتسجل مانيلا ساريفا هذه المفارقة : «(...) إن الخيال الحر (freine fiktion) [مثال] السنتور Centaure وهو يعزف بالناي [المثال الذي يناقشه هوسرل إلى جانب أمثلة أخرى] قد أدخلنا، سلفا، في عالم الأسطورة والشعر، باعتبار أن السنتور نفسه كائن أسطوري. ويتحدث هوسرل في أماكن أخرى عن لوحة تجسد السنتور وهو يعزف على الناي. ذلك ما لم يغب عن ذهن هوسرل (...) حين صنف التخيلات الخرافية fictions ضمن المنتوجات التلقائية للذهن esprit. ويظل السؤال قائما عما إذا كان هوسرل، بقدر ما يتقدم في عمله بنجاح، بقدر ما يميز الميدان الجمالي عن ميدان الخيال ؟ علينا [إذن] أن نستخلص أن الخيال ظل دائما في نظر هوسرل، تركيبا منفعلا synthèse passive يتشكل انطلاقا من المعطيات الحسية»[83]. لأن الاستيهام يظل من حيث مادته هو نفسه ؛ وما يتغير هو الشكل الاستيعابي، مادام «الاستيهام تعديلا للحس الذي ينتمي للفعل الادراكي (...) وهذا التعديل يقابل التغيير الحاصل في صيغة الاستيعاب [أو التمكن]»[84].

يقوم الخيال إذن، لدى هوسرل، في أحد جوانبه، على استحضار تماثلي يوجه أو يعدل كيفية الامساك بالموضوع والشيء المدرك، من خلال قصد بان، ويقوم في جوانب كثيرة منه على استعادة المعطى الإدراكي في شكل مغاير هو شكل التمكن القصدي الخيالي ؛ فهو يحول المحسوس المدرك إلى استيهام يعتبر الوحدة الصورية للفعل الخيالي لأنه لن يكون المعطى الحسي نفسه ـ حتى لو لم تتغير مادته، بل صورة لهذا المعطى.

ومع ذلك يظل إشكال التمييز الحاسم بين الخيال والادراك ـ جوهريا ـ قائما. من هنا تتساءل ساريفا ـ مع سارتر، عما إذا كان تغيير صيغة الاستيعاب (التي تقع في الفعل

82 ـ ن.م.س، ص.ص. 134 ـ 135.

83 ـ ساريفا : ن.م.س.ن.ص. 166. انظر أيضا مناقشة ساريفا لهذه القضية، ص. 257.

84 ـ ن.م.س. ص. 136.

الخيالي) كافيا للتمييز بين الادراك والخيال من حيث طبيعتهما، خاصة حينما يكون المعطى الحسي الذي ينبني عليه الادراك هو نفسه في الخيال، في نهاية المطاف. إن الصعوبة هنا ـ تؤكد ساريفا ـ تكمن في أن هوسرل يعتبر أن نفس المعطى الحسي يصير معطى مغايرا تماما، بمجرد ما يتم بناؤه بصيغة أخرى (غير إدراكية). وأقل ما يمكن أن يقال هنا أننا أمام غموض لا يمكن تفاديه، فهوسرل يبقي ـ أيضا ـ على استعمال مفهومي الاستيهام phantasma والإحساس empfindung معا بصدد نفس الموضوع. وترى ساريفا أن هذا اللبس لا يرجع إلى تسيب اصطلاحي لأن هوسرل يميز مصطلحاته جيدا، بل يعود إلى عدم كفاية هذه المصطلحات نفسها. كذلك لم يعمل هوسرل على تبديد هذا الغموض لأنه واقع بالفعل ويعود إلى طبيعة الأشياء[85].

ويبدو أن خصيصة الخيال الاستحضارية، هذه، في حاجة إلى تسييج آخر؛ هو ما ينجزه هوسرل من خلال مفهوم التحييد neutralisation كخصيصة نوعية، جذرية ؛ خاصة بالنسبة للخيال الحر.

7.1 ـ الخيال تحييد Neutralisation

لقد تم التمييز بين الخيال كاستحضار "وضعي" يعيد تمثيل وقائع واقعية يكاد يرادف التذكر، وبين الخيال كاستحضار غير وضعي متحرر من أي واقع ولا يلتزم بحدود حقيقة كون الأشياء، موضوع الوعي الخيالي، واقعية أم لا. وهذا الصنف الأخير هو الذي يجسد بقوة اشتغال إوالية التحييد في الوعي الخيالي كمميز أساس يخص فقط نوعا من الافعال الخيالية الحرة أو ذات القصد الجمالي والفني.

ويتحدد التحييد، بصفة عامة، ظاهراتيا، كـ «شكل من الوعي الذي "يعلق" كل اعتقاد ويعتبر تعديلا كيفيا»[86] إلا أن التحييد لا يطابق، فقط، الخيال الحر، بل إن هنا الأخير نتيجة إجراء هذا التعديل الكيفي على الأشياء موضوع الوعي الخيالي. ذلك أن سيرورة التعديل، هذه، تطال جميع الكائنات المعيشة الواقعية (الوضعية). هذا التعديل (التحييد) إذن، «يجري على جميع التعيينات déterminations وعلى كل خصائص الموضوع

85 ـ سايرفا : ن.س، ص.ص. 137 ـ 138.

86 ـ هوسرل : .Log. Unt، عن ساريفا : ن.م.س،ص. 197.

الوضعي ؛ أي أن الصفات المحسوسة qualités، والإفراد individuation، والعلائق الزمانية المكانية والظهور في عالم ما، الخ. تجد نفسها في الاستحضار الحيادي [كائنة] بصيغة "كما - لو""comme - si" أو "كأن" "quasi"[87]. وهذه الصيغة من الوعي تكتسي طابعا كونيا لأنها تجري على كل ما يعيشه الإنسان ويدركه ويتذكره ويتنبأ به. وهو ما يدفع بهوسرل إلى تسجيل الصعوبات التي تطرحها، في "أفكار I" :

« (...) ما يصعب التخلص منه، في الواقع، هو أن الخيال، بالفعل، تعديل حياد modification de neutralité على الرغم من الطابع الخاص لهذا النمط [التحييد]، فإن له دلالة كونية ؛ ويستطيع أن ينطبق على كل المعيشات، بل يلعب دورا في معظم الأشكال التي يتبناها الوعي في أبسط تجليه بواسطة الفكر ؛ ومع ذلك، علينا والحالة هذه، أن نميز بين التعديل العام للحياد وبين الأشكال المتعددة التي تطابق كل الأنواع المختلفة من الوضع »[88].

يتداخل الخيال، إذن، في جميع الأنشطة الذهنية والفكرية والعاطفية... ومن تم كونيته ؛ لكنه يملك تفرده الخاص به كشكل مستقل من الوعي يقوم بتحييد الوضع الأنطولوجي للأشياء لحسابه الخاص، كموقف من العالم وكصيغة أخرى من الكينونة، ذات مرام تتجاوز انعكاس الصيغ الوقائعية الخارجية، ضمن زمن فضاء داخلي فردي يبني موضوعاته انطلاقا من التعديل الأساسي الذي يحدث في موقف الذات من الاعتقاد الجازم في سلطة الواقع.

وإذا كانت كل أشكال الوعي وضعية positionnelles بشكل ما وعلى طريقتها الخاصة ؛ فإن التعديل الأصيل للاعتقاد، والوحيد، هو الذي يتعارض مع الوعي الوضعي thétique ولا يطرح [يضع وجود] الكائن في أي شكل كيفما كان ؛ إنه يحتل مكانا معزولا تماما. والدراسة المعمقة وحدها الكفيلة بكشف أصالته originalité[89]. غير أنه إذا كان كل تحييد بالضرورة تركا لمسألة وجود الشيء أو عدمه معا ؛ فليس كل خيال تحييدا لأن الاستحضار الوضعي positionnelle أيضا يكون خيالا كما أن أفعالا تحييدية قد لا تكون خيالا (من يعتقد في وجود الجن لا ينجز بهذا المعنى فعلا خياليا وهو يتحدث عنه،

87 - هوسرل عن ساريفا : ن.م.س، ص. 224.

88 - هوسرل عن ساريفا : ن.م.س، ص. 203.

89 - هوسرل عن ساريفا : ن.م.س، ص. 199.

رغم أن "وجوده" يتوفر على صيغة حيادية عامة ؛ إذ لا يمكن التحقق من وجوده أو عدمه). وسوف يكون من الخطإ المطابقة بين الخيال والتحييد[90] ؛ ولذلك يرى هوسرل أنه :

«جرت العادة في الحديث، بوجود اتجاه يرادف بين الخيال والتحييد. أفعال الوضع هي أفعال الاعتقاد croyance (الإدراك، التذكر، الانتظار، وليست فقط [أفعال] الحكم jugement) ، وستكون بدائلها contre-parties المحايدة أفعال خيال بعيدا عن استعمالها العادي، لأن عليها، حينئذ أن تشمل مجموعة البدائل الممكنة للاعتقادات»[91].

فالتحييد الخيالي يطال مجموع الفعل الوضعي (الإدراكي، التذكري..) من أساسه. وبالتالي ينصب التعديل الكيفي، انطولوجيا، على كل العناصر المكونة من حيث بناؤها وشكل استيعابها والنظر إليها. وتورد ساريفا مباشرة بعد هذا التصريح، نصا آخر لهوسرل يؤكد جانبا ثانيا للوعي الخيالي كتحييد ؛ ويهم انعكاس الفعل الخيالي على ذاته بما هو خيالي وليس شيئا آخر، هو ذا :

«(...) من جهة أخرى، يحيل لفظ الخيال نفسه على استيعاب خيالي appréhension imaginative وعلى تصور conception لخيال "نا" fantaisie أو بمعنى حرفي، على استيعاب الصور، لكن لا نستطيع مع ذلك، بأي طريقة، أن نعتبر كل الأفعال غير الوضعية أفعالا متخيلة، وأن كل أفعال الوضع متخيلة [أيضا]»[92].

ليس كل تحييد خيالا، كما ليس كل استحضار خيالا. هناك نوع خاص من التحييد يهم الفعل الخيالي ؛ ذلك أن «العنصر المخصص للتحييد الذي يتدخل في الخيال هو كونه يجري على استحضار وضعي (...) ولا تتغير ظاهرة التحييد، بل تبقى مطابقة لذاتها، حين تجري على أي معيش وضعي آخر»[93]. إن هذه الخصيصة مميز حاسم بحسب ساريفا، للتحييد الخاص بالخيال، عن التحييد بصفة عامة، مادام يمكن أن يجري تحييد ما على

---

90 ـ ساريفا : ن.م.س، 206.

91 ـ هوسرل : log. Unt, II-I, pp. 489 - 490 عن ساريفا : ن.م.س، ص.ص. 205 ـ 206.

92 ـ هوسرل : Log. Unt, II-I, pp. 490-491، عن ساريفا : ن.م.س، ص. 206.

93 ـ ساريفا : ن.م.س. ص. 227.

أي كائن دون أن يكون بالضرورة خياليا ؛ اللهم إلا إذا كان موضوع استحضار وضعي سابق؛ وميزة الخيال الاستحضاري أنه يمكن أن يتكرر إلى ما لا نهاية (خيال للخيال.. وصورة للصورة..) وهذا ما يحدده هوسرل :

«الفرق الجوهري بين الخيال، بمعنى الاستحضار الصانع للحياد neutralisante وبين التعديل الصانع للحياد بعامة، يظهر في [هذه] السمة (لكي نؤكد مرة أخرى على هذا الفرق الحاسم) يمكن للتعديل المتخيل ذي الشكل الاستحضاري أن يكون مضاعفا redoublée. هناك صور على درجات مختلفة : صور "في" صور بينما يكون مستبعدا جوهريا أن نستطيع تكرير "عملية" التحييد»[94].

ذلك أن فعل التعديل المحيِّد يظل هو نفسه في التوالي الانعكاسي للاستحضارات الخيالية المحيّدة neutralisée لأن «الاستحضارات المتكررة تحمل التحييد سلفا. هكذا نحصل على صور حرة لصور حرة، أوعاء محايدة لهيئات الهيئات portraits de portraits»[95]، ويبقى التحييد هو نفسه ضمن هذا التوالي للاستحضارات الخيالية ؛ ومن تم يمكن «مثلا للمشاهدة الجمالية للوحة أن توقظ فينا عالما متخيلا im-aginaire بكامله ؛ ويكفي لذلك أن يأخذ خيالنا fantaisie البسيط التمثيلات التشكيلية plastiques ويمزجها ثم يبلورها بطريقة معيشة، بكامل حريته»[96].

هذا الفعل الخيالي الذي يملك حرية بناء موضوعاته تأسيسا على حياده الاستحضاري، هو ما يضعنا في قلب الوعي الجمالي، إذ تبدو القرابة جلية بين الخيال الحر والوعي الجمالي. على أن هوسرل، توضح ساريفا، يؤكد جيدا أن الخيال ليس تخيلات fictions واعية أو تمثيلات بدون موضوع بل ليس اراء خاطئة[97]. فالعالم الخيالي لا يقوم على تخطيط مسبق من طرف الذات كما أنه عالم يتأسس على البنية الشبهية لـ "كما - لو"، كأفق إمكاني خال من أي تضليل. فالموقف من العالم يتغير جذريا، وبفضل الإجراء الحيادي يموقع الذات والوعي فيما بين عالم الواقع وعالم اللاواقع دون أن يشبتهما لا

94 - هوسرل :Ideen I, pp. 226-227 عن ساريفا : ن.م.س.ص. 235، انظر أيضا : ساريفا : ن.م.س.ص. 177.

95 - ساريفا : ن.م.س، ص. 236.

96 - ن.م.س، ص. 237.

97 - ساريفا : ن.م.س، ص. 236.

داخل هذا ولا داخل ذاك[98]. هذا إضافة إلى أن العوالم المدركة والمتذكرة أو العوالم الموضوعة كلها تعود إلى وحدة العالم الواقعي ؛ عمادها الجامع والوحيد. بينما يـ ـتحيل توحيد المعيشات الخيالية المختلفة في عالم خيالي واحد. وما يجمع عالمنا خياليا هو وحدته الزمنية الخاصة، «إن وحدة الزمن هنا لها وظيفة خاصة، وهي كونها شرط إمكان وحدة عالم ما (...) يطابق عالم متخيل ما، وحدة الزمن لتجربة ممكنة»[99]. ذاك الزمن يحايث العالم الخيالي بما هو حصيلة فعل حدسي يبني نويم الوعي الخيالي. بالتالي إذا كانت العوالم المدركة قابلة للدحض أو الإضافة أو التحة ـق والمقارنة والتداخل فيما بينها، فالعالم الخيالي يكون منفردا وفريدا، الأمر الذي يـ ـ، في حق الخيال الفني حيث «يمكننا القول إن كل أثر فني [على حدة]، رواية مثلا، يخلق كونه المتخيل imaginaire الذي تجري فيه الأحداث. لكن، لا مكان لأي مقارنة ولا لـ ـ ـ ـه عالمين مـ ـخـ ـلين لروايتين، فأحداث وشخصيات رواية ما لا ترتبط، بأي حال، بأحداث وشخصـ ـيات رواية أخرى»[100]. إن الخيال كتحييد، إذن، هو الذي يميز الخيال الإبداعي الفني، انطلاقا من هوسرل. إلا أن ساريفا تعيد التأكيد على إشكال الغموض الذي يظل قائما بصدد الوعي الجمالي سواء في علاقته بالاستحضار أم بالتحييد.

وتخلص بصفة عامة إلى أن التحييد هو السبيل المباشر لمعالجة الخيال الفني لكن دون إغفال الاستحضار كمكون أيضا، للوعي الجمالي. وإذا كانت خاصية التحييد أكثر تمييزا، هنا، والتي أدت بعدد من تلاميذ هوسرل (سارتر - رومان إنكاردن) بإقصاء الاستحضار ؛ فإن ساريفا تبقى على الموقف الهوسرلي الجامع بين المكونين معا[101].

بعد هذا التقديم الموجز لمجمل تصور هوسرل للخيال، القائم على التمييز بين الخيال والادراك كشكلين متعارضين من الوعي، مع إثباته لأسبقية الادراك على الخيال. تسجل ساريفا مجموعة من الخلاصات والملاحظات، بشأن الإشكالات التي تبقى قائمة. وتؤكد على أن العناصر التي يقدمها هوسرل بصدد الخيال لا تشكل بحثا كاملا بل بالأحرى مبادئ واقتراحات تتطلب التكييف.

---

98 - ن.م.س.ن.ص.

99 - ن.م.س.ص. 224 (هوسرل : Ert. u. Unt, pp. 200-203).

100 - ن.م.س.ص. 225.

101 - انظر ساريفا : ن.م.س، ص.ص. 254 - 255.

ا

فبإلحاح هوسرل على الطابع الحدسي للخيال، تقول، يثبت بانشراح أن الخيال يجعلنا نرى الشيء الموضوع المتصل به، بطريقة خاصة ليست هي نفسها طريقة الادراك. ولئن كان الخيال والادراك متعارضين فإنهما معا يتعارضان مع الدليل، من جهة ثانية ومع المفهوم concept في أفقر معانيه. وترى ساريفا أن هوسرل انفرد بهذا التصور المؤسس للخيال على الطابع الحدسي ؛ كما أن هوسرل لا يقع في الفخ التقليدي الذي يجعل الصورة الحرة مجرد انعكاس مباشر في الوعي وعبارة عن لوحة صغيرة داخله[102].

وبصدد الخيال كاستحضار تبين أعمال هوسرل، باستحقاق أن الخيال ليس نسخة للادراك بل هو نتاج قصد مختلف، نوعيا ؛ وبذلك يبعد كثيرا من المشاكل الزائفة بهذا الخصوص. فمفهوم الاستحضار يترجم، بدقة، التعارض القائم جوهريا بين الخيال والادراك. فالحضور الجسدي والراهن للشيء المدرك يترك مكانه في الفعل المخيل imageant لشبه حضور quasi-présence . وبذلك قدم هوسرل مساهمة أساسا في حل كثير من المشاكل التي لا يمكن للبحوث النفسانية التجريبية أن تنكرها[103].

إن قوة مفهوم الاستحضار تكمن ـ تقول ساريفا ـ في أنه يمسك بسر عجيب أكثر مما يكشف عنه. ويبدو أنه يلقي الضوء، بسعادة، على الاختلال الزمني بين الخيال والادراك أي أنه يدمج الخيال في التيار الزمني للوعي كأفق من الامكانيات المعيشة. وينبني هذا المنظور على تسجيل طابع الاخفاق الذي يسم كل وعي خيالي مع التأكيد في آن واحد، على أن هذا الاخفاق نجاح مؤكد، لأنه أحد السبل النادرة التي يسلكها الإنسان ضد ما لم يعد قائما[104]. كما أن مفهوم التحـ ـ ـد يضبط سيرورة حاسمة في بناء الوعي الخيالي بالعالم وهو الجسر القائم بين الواقع واللاواقع دون أن يتموقع في أحدهما.

إلا أن ما ينقص تصور هوسرل، هو عدم تناوله فعليا لما يطرحه الخيال الإبداعي من إشكالات ؛ إذ لم تكن إشاراته العابرة لتسد هذا الفراغ، على الرغم من تأكيداته المتواردة على أهمية هذا الفعل الخيالي المتميز، نظريا ؛ دون أن ننسى أن هذه المقترحات نفسها شكلت منطلقا لمعالجات مختلفة انحدرت من الأطروحة الظاهراتية، لتقدم تصورات جديدة

102 ـ ساريفا : ن.م.س. ص. 248.

103 ـ ن.م.س، ن. ص.

104 ـ ن.م.س، ص. 248ـ 249.

بصدد العمل الفني والأدبي خاصة. وقد كان اهتمامنا، هذا بهوسرل، يسعى، فقط، لرسم الخطوط الكبرى لعمله التأسيسي، لما أحاطه من النسيان.

وما يقدمه لنا الدرس الهوسرلي هو ضرورة ومشروعية تناول الخيال كفاعلية مستقلة لها خصائصها وبنياتها المعرفية الخاصة بها دون غيرها. فالخيال وعي لا يعيد إنتاج المحسوسية الظاهرة للأشياء لأن فعل التعليق يقوم سلفا بإزاحة كل الشوائب الحسية التي تطفو على سطح الموضوع المعرفي لتمنحنا، إن تقيدنا بها معرفة، غير دقيقة وأولية لا غير هي استنساخ لانطباعات الرأي الشائع ؛ وفي أحسن الأحوال تصدر عن توجه اختباري لا يعترف سوى بالمعرفة الحسية مع إقصاء ملاءمة الانطلاق من الحدس كوعي معرفي بالعالم له قدراته.

وعلى الرغم من أن هوسرل يعتبر الخيال خاليا من أي محتوى انطولوجي وقائعي، فإن تناوله كاستحضار قصدي لموضوع حاضر في الوعي يمنحه قواما انطولوجيا من نوع خاص وفريد لا ينحو به إلى الطرف النقيض ليرمي به في دائرة العدم واللاحقيقة. ذلك أن الأمر يهم استعادة الوعي لوقائع الادراك والتذكر مع تعديل جذري لها بجعل سلطتها المرجعية محايدة فقط، وليست معدومة تماما، ضمن الشكل الخاص بالخيال في مقاربة العالم.

وتلعب إوالية التماثل هنا دورا أساسا. إلا أن تصور هوسرل ظل محكوما بمفهوم الحضور كقيمة وجودية مما أدى به إلى إعطاء الادراك أسبقية على الخيال من حيث القدرة على الإحاطة والشمول والاكتمال، كفعل حدسي. وهو أمر ليس صحيحا تماما، لأن إدراكنا لمعطيات العالم لا يكون تاما مطلقا، يمكننا أن نشاهد واجهة عمارة ما دون ما بداخلها ولا واجهاتها الأخرى ؛ من ثم لا يتم هذا الادراك إلا بتخيل ما تبقى خطاطيا بناء على معارفنا السابقة والتي قد لا تطابق معطى هذه العمارة نفسها ؛ فجزء من هذا الادراك يتم ما صدقيا en extention (ما نراه بالفعل) والباقي يكون في صيغة مفهومية en compréhension فهنا يكون للخيال دور فعال.

ولاشك أن مفهوم التماثل (شبه ـ الحضور) يستعيد نموذج المحاكاة، في أحسن تجلياته نظرا للدقة التي يعالج بها هوسرل بنية المشابهة (كما ـ لو) في الوعي الخيالي. مع ذلك يصعب علينا أن نعتبر ظاهراتية هوسرل، مجرد متغير من متغيرات النموذج المحاكاتي لأنه على الأقل، ينطلق من إشكالية مخالفة نوعيا. تهم تحليل أشكال الوعي نفسها باعتبارها ليست نسخة مطابقة للعالم الخارجي.

إلا أن هوسرل، كما تستنتج ساريفا، يحيل الخيال إلى ميدان اللاواقع في أماكن عدة.

وقد عمل سارتر فيما بعده وكذا ميكيل دوفرين على تركيز هذه الأطروحة. وسوف نتناول ساتر لتمثيليته هنا، حيث أنجز عمله من أجل إتمام ما قام به هوسرل دون الاحتفاظ بكل أطروحات هذا الأخير.

2 ـ الامتداد الظاهراتي : سارتر

لقد حاول جان بول سارتر تطوير مقترحات هوسرل بعمله على صياغة نظرية شاملة للخيال. وخص هذا الموضوع بمؤلفين، "الخيال" (1936) حيث ينتقد التصورات التقليدية النفسانية للخيال، وخاصة منها ذات المنحى الاختباري ـ الحسي. وهو مخصص بالكامل لهذا الغرض باستثناء الفصل الأخير الخاص بهوسرل ؛ الذي يعتبره أتى بملامح نظرية جديدة. وسوف يعمل فيما بعد لبنائها في كتاب : "المتخيل" (سنة 1940). ففي الكتاب الأول يأخذ على هوسرل جزئية مقترحاته، كما يأخذ عليه نقصان منهج ملائم لمقاربة الصورة التي يعتبرها المركز الأساس لأي نظرية في الخيال :

« .. لكن فيما يخص مشكل الصورة، لم يسع هوسرل لتوفير منهج ما : ففي كتاب "أفكار I" "Ideen I" نجد أسس نظرية جديدة تماما [لكن] في الواقع، لا يتطرق هوسرل لهذه المسألة [الصورة] إلا عابرا، ومن ناحية أخرى (..) لا نتفق معه حول جميع النقط»[105].

ومن بين النقط الأساسية التي يخالف فيها هوسرل، هي استبعاده لمفهوم الاستحضار[106]، وتركيزه على مفهوم التحييد كعنصر أساسي في الفعل الخيالي. هذا، مع الذهاب بهذا المفهوم أكثر نحو المطابقة بينه وبين اللاواقع ؛ بعد أن كان متأرجحا عند هوسرل بين الواقع واللاواقع. على أن إقصاء الاستحضار عند سارتر لا يؤدي إلى نفي تام لدوره، بل إلى تقليص هذا الدور إلى أبعد حد ممكن ؛ خاصة وأنه يهتم بمجالات لم تأخذ كثيرا من اهتمام هوسرل كالوعي الفني والحلم وهو توسيع للطرح الظاهراتي للخيال.

105 ـ سارتر : L'imagination, 1936, PUF, Col. Cardrige (3° éd. 1989), p. 143

106 ـ انظر : ن.م.س، ص. 158.

فالخيال عند سارتر أيضا هو ما يجعل موضوعا ما حاضرا في الوعي[107]. فالخيال يعيد إنتاج لاواقعية الأشياء أي عدميتها. ويبني كتاب "المتخيل" في مجمله على هذه الأطروحة، والتي تتفرع إلى خصائص تسم بالنسبة له كل وعي خيالي وهي :

1 ـ الصورة وعي قصدي.

2 ـ الصورة شبه ملاحظة.

3 ـ الصورة تلقائية.

4 ـ الصورة لاواقعية.

وبحسب التوجه الظاهراتي النفساني لسارتر، يعتبر فعل تخيل شيء ما «فعلا يستهدف موضوعا غائبا أو غير موجود في تجسده، وذلك من خلال محتوى فيزيائي [في الصورة المادية] أو نفسي، ليس باعتباره في ذاته كما هو، بل عبر "تمثيل تماثلي" représentation analogique للموضوع المستهدف»[108]. بالتالي، فالصورة كائن لا عقلي من حيث العلاقة الشبهية التي تربط الممثِّل بالممثَّل، بين الحاضر والغائب. إذ يقيم الوعي الخيالي بين الهيئة (الصورة) وأصلها [الواقعي] علاقة اسقاط غير معقلنة، إنها علاقة سحرية على الخصوص[109]. الشيء الذي يحيل، لدى سارتر، على انعدام أي تبرير منطقي أو طبيعي لهذه العلاقة، مما يدفع سارتر إلى تصنيف الخيال في درجة أدنى أي «ما قبل منطقية»[110]. لذلك نجد الاتجاه لدى سارتر للمطابقة بين الوعي الخيالي والفعل المحاكاتي، مع ربطهما بالشعور أو العاطفة affectivité كنتيجة يؤسسها القصد الخيالي أي الربط بين الخيال والرغبات الشعورية. حيث تخلق المحاكاة لدينا شعورا انفعاليا نحو الموضوع المستهدف[111].

ويرفض سارتر رأي هوسرل في أن الصورة «ملء للدلالة»، لأن الصورة في نظره عبارة عن دلالة منحطة على مستوى الحدس مما يفقدها أي امتلاء. بالتالي تصير الصورة

---

107 ـ سارتر : Sartre, 1940 : L'imaginaire - Gallimard, cd. Idées, p. 44

108 ـ سارتر : ن.م.ص، ص. 45.

109 ـ ن.م.س، ص. 52.

110 ـ ن.م.س، ص. 53.

111 ـ ن.م.س، ص. 62.

لديه من طبيعة أخرى غير الملء الحدسي للدلالة ؛ ولا محدد لهذه الطبيعة غير القصد نفسه[112] ومن تم لا يهم الأمر امتلاءها بل قصدا مغايرا كليا للمعطى الدلالي.

ويذهب سارتر في هذا السياق إلى أنه سوف يكون من الملائم مقارنة وعي الصورة بوعي الدليل، لكي يتجنب علم النفس نهائيا هذا الخطأ غير المقبول والمتجلي في جعل الصورة دليلا ومن الدليل صورة. ويكون المطلوب حينئذ دراسة المادة الصورية la hylé de l'image نفسها بإبعاد اعتماد التجربة (وحدها) وكذا الطريقة الاستقرائية، ليحل محلهما علم نفس ظاهراتي للصورة[113].

هذا إضافة إلى أن الصورة ليست مجرد عنصر داخل الوعي، يتركب مع عناصر أخرى، بل هي نفسها ذات طبيعة تركيبية، كما أنه لا وجود للصور داخل الوعي ولن يكون. بل إن «الصورة نمط معين من الوعي»[114].

إن الخيال لدى سارتر يشمل جميع الأشياء الغائبة عن إدراكنا وحسنا مادام القصد يمكن أن يستهدفها ؛ ويتحدد كوعي بالتحامه التام بهذه الكينونة الغائبة والتي تطابق اللاواقع والعدم. الخيال حينئذ :

«انزلاق العالم في حضن العدم ؛ ولا يمكن أن يتم انبثاق الواقع الإنساني من هذا العدم نفسه إلا بوضع شيء ما على أنه عدم بالنسبة للعالم وبالنسبة لما يجعل من العالم عدما (...) إن ظهور الخيال أمام الوعي هو ما يسمح بالإمساك بإعدام العالم كشرط جوهري وكبنية أولى له»[115].

وعلى الرغم من أن سارتر يشير إلى الدور الحر لهذه العملية في نفي العالم الراهن، كفعل حرية وكمعنى ضمني لما هو واقعي[116]، إلا أن الخيال، في ظل هذا الحكم، يظل عديم النتيجة، لأن صيغة الحسم هذه التي يقصي بها الفعل الخيالي من أي واقع ليرمي به في العدم المطلق، تحد من إمكانيات الوصف النفساني الظاهراتي الذي

112 ـ ن.م.س، ص.ص. 63 ـ 64.

113 ـ سارتر : Sartre : L'imagination, op.cit, p. 159

114 ـ ن.م.س، ص. 158.

115 ـ سارتر : Sartre 1940 : L'imaginaire, op.cit, p. 359

116 ـ ن.م.س.ن.ص.

يروم القيام به. فهذا التصور لا يمكن أن يذهب بنا سوى إلى الإفراط السلبي والاختزالي في الحط من قيمة الخيال. الأمر الذي يؤكده، هو بنفسه، حين يرى أن الخيال لا يعطينا سوى صور ذات «نوع من الفقر الجوهري» وجوديا، لانعدام أي رابط حقيقي بينه وبين العالم الواقعي[117]. ولذلك لا نستطيع الإمساك بالظاهرة الخيالية إلا كشيء ذي "وجود" ذهني عابر وزائل؛ بل إن هذا الوجود خاضع لنشاطنا التأويلي وهو ما يجانب المنطلق الظاهراتي لسارتر نفسه؛ إذ لا يؤدي هذا المنحى سوى إلى استعادةٍ نظريةٍ لموقف المثالية البيركلية؛ حين يصرح سارتر: «لا توجد الموضوعات إلا بقدر ما نفكر فيها»[118].

لا يمدنا الخيال إذن، بأي شيء جديد مادامت علاقتنا في التجربة الخيالية، بالأشياء تتسم بانعكاسية وعدمية سالبة أو تركيبية synthétique في أحسن الأحوال. وتنعدم، حينئذ أي قيمة معرفية أو كشفية صوفية أو شعرية للمعطى الخيالي الذي يصير مجرد تحريف لمسار المعطى الحسي في الوعي، يحكمه انشطار وتعدد اللاعقلي:

«هكذا يكون الموضوع، في الصورة، حاضرا ككائن مستوعب [متمكن منه] appréhendé في تعددية الأفعال المركبة synthétiques. من هنا، ولأن محتواه يحتفظ مثل الشبح بالكثافة المحسوسة؛ ولأن الأمر لا يهم لا جوهرا ولا قوانين مولدة بل صفة لا عقلية، فإنه يبدو موضوع ملاحظة. من هذه الزاوية ستكون الصورة أقرب إلى الإدراك منها إلى المفهوم. لكن الصورة لا تعلم أي شيء. لا تعطي أبدا انطباعا جديدا، لا تكشف أبدا وجها للموضوع»[118 مكرر].

تنحد وظيفة الخيال، إذن، في هذا النفي المطلق للعالم الواقعي مقابل الالقاء به دفعة واحدة في عالم اللاكينونة والعدم. وهي في كل ذلك، لا تعدو أن تكون آلية فكرية ونفسانية تساعد على تمثيل الأشياء الغائبة والمعدومة الحضور، في الذهن والوعي.

وما يميز سارتر هو اهتمامه بالعمل الفني والأدبي، لكن التصور الذي بناه لن يجعل من الآثار الفنية سوى صدى لاواقعي للواقع أي الوجه السالب لهذا الواقع، حين يرى أن

---

117 ـ ن.م.س، ص. 24.

118 ـ سارتر : ن.م.س، ص. 26.

118 مكرر ـ ن.م.س، ن.ص.

الروائي والشاعر والمسرحي [كلهم] يؤلفون موضوعا لا واقعا من خلال مماثلات analogons لفظية[119]. وفي هذه الحالة لن يحصل أي اختلاف كبير بين الأثر الشعري، مثلا، عن باقي الأنشطة الذهنية السلبية لدى الإنسان كالهذيان وأعراض المرض العقلي. ولن يكون هذا الأثر في أحسن الأحوال سوى تعويض اصطناعي من أجل بلوغ وهم ما ينظر إليه كهدف للتحقيق. هذا ما يؤكده سارتر بقوله إن موضوع الخيال :

«سالب يحيى بشكل اصطناعي، لكنه في كل لحظة قابل للتبديد، ولن يكون قادرا على ملء الرغبات. مع ذلك، فهو ليس عديم الفائدة تماما : أن نُكَوِّن موضوعا لاواقعيا ؛ فتلك طريقة في خداع الرغبات لحظة (...) »[120].

في كل ذلك وعلى طول كتاب "اله - خيل" لا يفتأ سارتر يؤكد على الخصيصة العدمية للخيال، عوض الخصيصة الحيادية التي نجدها عند هوسرل. لذلك لا وجود لعالم متخيل لدى سارتر إلا ضمن هذا السياق السلبي، فالعالم اللاواقعي (الخيالي) لا يملك وجودا ؛ ومن تم فقره وشبحيته المرعبة[121].

بذلك يقدم سارتر خليطا من النزعة الثنائية المثالية ذات المحتوى الظاهراتي النفساني الشاحب دون المساس بثراء وتنوع وتعقد الظاهرة الخيالية، مما يؤشر على أن مقترحاته تشكل تراجعا في المسار الذي بدأه هوسرل. هذا إضافة إلى أن كتاب "المتخيل" مليء بالاستطرادات والتكرار ما عدا الفصلين الأول والثاني.

ثم إننا مع سارتر نعايش استعادة كاملة للنزعة الثنائية المهيمنة على الميتافزيقا الغربية كما حلل ذلك ريتشارد كيرني (انظر الفصل III). حيث أن الخيال عند سارتر ينتشر دائما كـ "لا تحقق" "irréalisation" أو "عملية اعدام" "néantisation" "للعالم الواقعي التاريخي"[122] وهما الاستبدالان الفعليان لدى سارتر لمفهومي الاستحضار والتحييد بثرائهما عند هوسرل.

119 ـ ن.م.س، ص. 367.

120 ـ ن.م.س، ص. 241.

121 ـ ن.م.س، انظر ص.ص. 254ـ 255.

122 ـ R. Kerney (1984) : Poétique du possible, herméneutique de la figuration, Beauchasne éditeur, Paris, p. 29 .

وحين يتطرق سارتر للعمل الفني معتبرا أن من أسسه هذا الفعل الخيالي، فهو «لا يتجاوز التصريح بكون هذا الواقع "جمالا" ؛ إلا أنه لا يقوم هكذا سوى بتأكيد، دون مساءلة، للنزعة الثنائية الدوغمائية للواقعي/اللاواقعي (...) مطورا، هكذا، الاستلزامات الميتافزيقية للمتخيل إلى ثنائية مطلقة للكائن واللاكائن. هنا يكتمل التصور الثنائي النزعة للمتخيل المقام من طرف أفلاطون»[123].

إن المطلوب من تحليل ظاهراتي للخيال، بفعل اجرائه الاختزالي المتعالي والمحايثة الموضوعية، وكتحليل نويطيقي - نويماطيقي - néotico-néomatique (أي تحليل المعطى الكائن كما هو مع تجليه الجوهري في الوعي حيث يكون له معنى ما)، مطلوب من تحليل، هذه منطلقاته، ألا يكتفي بالمظاهر (وهذا هو دور الاختزال) التي تصادفنا لأول وهلة ؛ وما لا واقعية وعدمية الخيال سوى إحدى تلك المظاهر الطافية على سطح الظاهرة الخيالية.

بذلك لم يكن للخيال، كفعل قصدي للوعي، قيمة تذكر لا معرفيا ولا جماليا مادام في المحصلة النهائية ليس سوى "خداع للرغبات" كما يعبر سارتر نفسه.

وفي هذا السياق يقدم الباحث الفلندي إدوارد كيسي (1976) Edward Casey عملا أساسيا يملأ هذه الثغرات في التحليل الظاهراتي للخيال ؛ سواء تلك التي سجلناها على العمل الأولي لهوسرل من خلال ملاحظاته المبعثرة عبر مؤلفاته العديدة، أو هذا الإفقار للخيال وخصائصه الجوهرية الذي يسم عمل سارتر.

3 - الخصائص الجوهرية للفعل الخيالي : تصور إدوارد كيسي

ينطلق الباحث الفلندي إدوارد كيسي في كتابه الموسوم : «فعل الخيال : دراسة ظاهراتية»[124] من مبادئ الظاهراتية لدى هوسرل (الفعل القصدي، التعليق...) لوضع وصف ظاهراتي لفعل الخيال كما يتجلى في الوعي والممارسة هنا والآن ؛ أي كمعطى عيني متميز بخصائصه الجوهرية. مبعث ذلك اعتباره للتصورات السابقة والموازية غير

123 - ن.م.س، ن.ص.

124 - Edward Casey (1976) : Imagining : A phenomenological study, Indiana University Press,, Blooming-ton and London.

كـافيـة بل وسلبيـة أحيـانا كـالنزعـة التـشكيكيـة المـفـرطة لدى سـارتر. كـمـا أن اللغـة النفسـانيـة، بما فيها الاتجاه الترابطي، وامتداداته في علم النفس المعرفي المعاصر، غير قادرين سوى على اختزال الخيال إلى انعكاس للحواس في نهاية المطاف ؛ دون تمييز عن الذاكرة والادراك وغيرهما من الأنشطة الذهنية للإنسان. كما أن التحليل النفسي غير قادر على تجاوز عوائقه الهـ-جلية في اعتبار الخيال مجرد صدى للرغبة لا يتميز عن الهلوسة والحلم. بل إن علم النفس التكويني المتطور لدى بياجي يبقى سجين فرضية المحاكاة حين يعتبر الخيال محاكاة تمثيلية لتركيزات الإدراك، تنمو لدى الطفل لتشمل فيما بعد أنشطة ذهنية أخرى[125].

1.3 ـ مستويات تحليل العملية الخيالية.

1 ـ هناك مرحلتان في الخيال :

أ ـ مرحلة الفعل.   ب ـ مرحلة الموضوع.

2 ـ الهامش الخيالي.

3 ـ الصورة.

4 ـ إطار العالم الخيالي (فضاؤه وزمنه).

1.1.3 ـ مرحلتا الفعل الخيالي

1.1.1.3 . مرحلة الفعل

إن الفعل الخيالي ليس في حاجة إلى مبرر خارجي لأنه نشاط فعال للذهن يبدو جليا من خلال عدة طرق ويحدها كيسي في ثلاثة تتمايز كما تتداخل بعضها ببعض :

1 ـ **التخيل** [Imaging **أو التصوير**] : وهو أن يتم تقديم عرض خيالي محتواه ذو شكل حسي خاص ؛ ويشمل كائنات وأحداثا موصوفة من خلال محمولات تحدد صفاتها الحـ ، ـيـ ة (اللون، الصوت...) ؛ أي أنه يقوم على الخصائص المدركة من طرف الحواس[126] ويعتبر هذا المستوى أوليا وغير ذي أبعاد معقدة ؛ ويشمل مجموع ما اعتمده سارتر كظواهر خيالية ودراسته لا تتجاوز هذ المستوى.

125 ـ انظر : كيسي : ن.م.س، ص.ص. 11 ـ 13.

126 ـ ن.م.س، ص.ص. 40 ـ 41.

2 ـ **تخيل أن هناك** **imagining - that**

وهو ليس رؤية أو إسقاطا مباشرين لمعطى حسي، بل يتم تخيل أن هناك أشياء أو أحداثا تكون ظرفا أو موقفا ما، يعني حالة أعمال (أو وقائع) State of affairs. وتنبثق هذه الحالة عن وقائع معيشة يتم تأليفها بناء على علاقات سببية ممكنة أو بناء على تجاور فضائي حاصل بينها. ومحصلة هذه العلاقات المتخيلة، على اختلافها النوعي والكمي وما تدخله من تعديل على طبيعة الأشياء، هي التي تشكل محتوى العرض الخيالي[127]. وهذا الصنف من الفعل الخيالي ذو طبيعة علائقية بحيث تكتسي، فيه، الروابط العلية أو الزمانية والمكانية أهمية قصوى، على توجيه هذا الفعل وبنياته. لذلك فمادته الأولية غير مشروطة بالمعطى الحسي كالسابق لكنه يمكن أن يكون حسيا ولا حسيا[128].

3 ـ **تخيل كيف** **Imagining how** :

إذا كان الصنفان السالفان ينصبان على موضوعات خارجية ؛ فإن هذا الأخير يبدو منحدرا منهما. إلا أن ما يتميز به هو كونه يشمل الأنشطة الذهنية نفسها : تخيل كيف نحس، تخيل كيف نتكلم، كيف نفكر، نتعامل.. وغالبا ما يقترن بأنواع أخرى من النشاط الذهني كما يشابه "تخيل أن هناك"، في تناول حالة أعمال أو وقائع محصلة. كما يهم، أيضا، علائق الأشياء فيما بينها. غير أنه يتميز عن الصنف الثاني بدرجة تعقده بشكل دينامي[129].

2.1.1.3 . مرحلة الموضوع

تكتسي بنية هذه المرحلة طابعا أكثر تعقيدا وتنوعا، لأنها تشكل المعادل القصدي في الفعل الخيالي. وتهم، تحديدا، العرض الخيالي في محتواه النوعي وآليات تشكله. وتتفرع مرحلة الموضوع هذه إلى ثلاث مقومات :

1 ـ **المحتوى المتخيل** **Imagined content** : وهو ما يتجلى ويظهر من خلال تقديم أو عرض خيالي ؛ ليشمل الكيانات والأحداث وحالات الوقائع ؛ أي مجموع الأفعال

---

127 ـ ن.م.س، .ص. 42.

128 ـ ن.م.س، ص. 43.

129 ـ ن.م.س، ص.ص. 44ـ 45.

والأشياء التي يتركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية، في ظل إطار زمني ومكاني (إطار العالم المتخيل).

2 ـ الهامش الخيالي Imaginal margin :

والمقصودبه ما يخرج عن حدود ما نتخيله، وهو بذلك ليس محايثا له ولا يعتبر في نفس الآن خارجا عنه ولا متعاليا. إنه الهامش غير المحدد أو المتميز وغير الخاضع لموضعة زمانية مكانية. لا يتم استدراكه إلا بإعادة توجيه للقصد.

3 ـ الصورة The Image :

وهي الوحدة التي تخصص العرض الخيالي وتمنحه صفته كما تتجلى لدى من ينجز العملية الخيالية ؛ وذلك بطرق عدة منها :

أ ـ يمكن أن يظهر العرض الخيالي الشامل على درجات متفاوتة من الوضوح والكثافة.

ب ـ تتفاوت أيضا من حيث تكوين نسيجها أي درجة تماسك عناصر الصورة وائتلافها أو صفة السطح في العرض الخيالي[130].

ويعتبر كيسي المقومات السالفة كلها أساسية في بناء الفعل الخيالي ويجملها في جدول هو كالتالي[131] :

مرحلة الموضوع أو المعادل القصدي	
العرض الخيالي (الاستحضار) : ماذا نتخيل ؟ 1 ـ محتوى متخيل خاص. أ ـ محتوى نوعي، كيانات، أحداث وحالة وقائع نتخيلها ب ـ إطار العالم : الفضاء والزمن 2 ـ الهامش الخيالي	صورة : كيف، ماذا نتخيل كمعطى أ ـ وضوح على درجات وأنماط ب ـ نسيجية ج ـ توجيهية وأشياء أخرى

130 ـ ن.م.س، ص.ص. 49 ـ 56.

131 ـ ن.م.س، ص. 57.

3.1.1.3 ـ إن المعطيات السالفة تعتبر تحصيل حاصل من وجهة نظر المحلل، لأنها لا تتجاوز مرحلة الوصف. لكن أهميتها تكمن في شمولية النظر إليها وتؤشر على تعقيد الظاهرة الخيالية وانفتاحها. إضافة إلى أن هذا الوصف يستوعب مجمل التصورات السابقة ويحتفل بالقيمة العالية للخيال دون إفراط تقريضي apologycal ودون تحقير الفعل الخيالي في الآن نفسه. لا نجد أنفسنا هنا أمام أي حد للخيال كمهرب غير مسؤول إلى اللاواقع (كما يرى سارتر)، ولا أمام موقعة الخيال ضمن وظيفة تعويضية لأفعال ذهنية أخرى هيَ الأصل (كالادراك والتذكر..). لذلك تمكن فرضية الاستقلال والتفرد التي يتوفر عليها الفعل الخيالي، من بناء وصف جوهري eidetic لبنياته، بعيدا عن النظر إليه فقط كفعل إنتاج في أحسن الأحوال على طريقة كانط وشيللر وفيخته وشيللنغ[132]. ويستغرق هذا الوصف الجوهري مجمل عمل كيسي الذي نعرض له لأهميته.

2.3 ـ السمات الجوهرية للفعل الخيالي Eidetic features of imagining

انطلاقا من تحليل مجموعة من الحالات والأمثلة يقوم كيسي بصنافة أولية للسمات المميزة للفعل الخيالي من حيث تكوينه (علاقة الفاعل به) وخصائصه الداخلية وطرق اشتغاله. وتترتب هذه الصفات والسمات بناء على المحاور العلائقية التي تؤسس علائقها وتداخلاتها فيما بينها. على شكل أزواج ثلاث :

1. التلقائية/المراقبة الذاتية. 2. الاحتواء الذاتي/البداهة الذائية. 3. اللاتعيين/الامكان المحض. وتقوم علائق هذه الأزواج إما على التكامل أو التقابل أو النفي المتبادل أو التوالي أو السببية.

1.2.3. التلقائية والمراقبة الذاتية :

Spontaneity and self controlledness

وتتفرع كل من هذه السمات إلى سمات مشتقة من السمة الكبرى، وأهم ما يميز التلقائية الخيالية، كسمة أولى، هو طابعها الآني instantanous وقدرتها على المفاجأة بحيث لا يمكن بفضل هذه الخصيصة أن يتم توقع ما سيحدث في الفعل الخيالي من حيث مساراته وانعراجاته. مما يؤكد أن البنية القصدية بالمفهوم الظاهراتي ليست عنصرا مسبقا ولا غائيا teletic جاهزا.

---

132 ـ ن.م.س، ص.ص. 2 ـ 4.

1.1.2.3 . التلقائية

هي لحظة لا يمكن أن تتعايش مع المراقبة الذاتية إذ أن علاقتهما تقوم على النفي المتبادل والتضارب من حيث الطبيعة والوجهة العامة للخطاب الخيالي. لكنهما تكملان بعضهما على مستوى عام. وقد اعتبرت التلقائية سمة أساسا للفعل الخيالي منذ كانط حتى سارتر ؛ مندرجة ضمن المظهر الحر الذي يتسم به الخيال. إلا أن ما لم يتم تناوله بهذا الصدد، في نظر، كيسي، هو كيف تحدث هذه التلقائية وما هي مظاهرها ؟

إنها تتجلى في العرض [أو الاستحضار] الخيالي أكثر مما تتجلى في مرحلة الفعل؛ لأنهذا الأخير صادر عن قصد واع. فما «نتخيله دائما أكثر تلقائية من الفعل ذاته»[133].

وتختص هذه السمة الجوهرية بعدة سمات فرعية تؤطر إواليات حدوثها ويحددها كيسي في ثلاث :

1 ـ **عدم التكلف** effortless : وهو ميسم يشغل مجموع الفعل الخيالي وكذا الموضوع الخيالي، ويتضح بجلاء في الاشتغال الذاتي للاحلام وأحلام اليقظة.[134] وتحيل هذه الخاصية مباشرة على حرية الفعل الخيالي وانعدام أي جهد فكري مصطنع خلال انجازه وبنائه ؛ حيث أن العملية الخيالية تتم بطلاقة ولا تحتاج إلى معايير خارجية لتقويمها لأنها مكتفية بذاتها.

2 ـ **المفاجأة** : تجعل سمة التلقائية الفعل الخيالي غير خاضع لأي تخطيط مسبق، حيث تصير حدود القصد أكثر اتساعا لأنه حينئذ لا ينحصر في سياج إرادة مرسومة الأهداف نهائيا. فالخيال يكون أكثر قدرة على المفاجأة حين يتجاوز كل نوع من الرقابة. حينئذ، يصبح مباغتا بشكل أقصى. فحينما تخضع الرغبات الذاتية الواعية للرقابة، يفقد الخيال الحاصل عنها هذه القدرة على المفاجأة. لذلك توجد، على هذا الصعيد، درجات مختلفة من هذه القدرة الفجائية في الأفعال الخيالية حسب طبيعة كل واحد منها، تصل أدنى درجاتها حين يجرب المرء مقاصد يعلمها مسبقا[135] أما في الخيال التلقائي (غير

---

133 ـ ن.م.س، ص. 69.

134 ـ انظر للتفصيل، ص.ص. 68ـ 68، ن.م.س.

135 ـ ن.م.س، ص. 69.

المراقب) ـ والشعر منه تماما ـ فالذات المتخيلة غير عارفة حتى بالمقاصد والرغبات التي تنشط تجربتها ولذلك يأخذها ما تتخيله فجأة ويأسرها مثل هبة غير منتظرة[136].

تنطوي المفاجأة، إذن، على عنصر اللاتوقع والمخاطرة ؛ وهما من سمات التجربة الشعرية بامتياز. إنها أيضا تتراتب درجات، على المستوى الفني : في عمل روائي يمكن للقارئ أن يتوقع ماجريات عديدة منذ قراءته للاسطر الأولى ؛ وهذا من أضعف الدرجات، بينما لا يستطيع أن يتوقع مسار نص آخر (شعر سريالي مثلا) ؛ حيث «تقترب الفجاءة من الذهول»[137]. ويرى كيسي، أنه من الضروري أن يحمل الفعل الخيالي معرفة جديدة لكي يكون مفاجئا مادامت التجربة الخيالية قادرة بتلقائيتها المفاجئة على قلب بعض التوقعات من حيث اتجاهها أو نتيجتها وامتلاؤها بمقاصد لم نكن نعرفها مسبقا[138].

3 ـ **الآنية** Instantaneity : يختص الخيال التلقائي بطبيعته الآنية والفورية. لأنه يحصل في شكل لمع ينبثق فوريا دون سيرورات متوالية ومتدرجة سببيا. ويحدث هذا، على العكس تماما من الخيال المراقب الذي يظهر تدريجيا. إن خصيصة الآنية تجعل من الفعل الخيالي شبيها بـ "انفجار ذهني" ينجلي دفعة واحدة[139]. وتلتقي هذه اللحظة أيضا ـ بل تجسد ـ الخصيصة الإبداعية لعملية الكشف المباشر في التجربة الفنية والشعرية خاصة.

يتأكد من خلال هذه السمات الفرعية طابع الاكتفاء الذاتي الذي يميز الخيال التلقائي. لذلك يرى كيسي أن الخصيصات الثلاث السابقة يمكن اعتبارها تنويعات على ميزة كبرى أساس، من حيث سيرورة تكوين الفعل الخيالي التلقائي، وهي : التوالد الذاتي self generation. وهي ما أشار إليه كانط حين حدد التلقائية بأنها قدرة الذهن على إنتاج تمثيلات من تلقاء ذاته. فالأفعال الذهنية الذاتية تتوالد بنفسها، تأتي بنفسها إلى الوجود. وليست سمة التوالد الذاتي سمة مضافة إلى السمات الفرعية الأخرى بل هي سمة أولية generic. على أن الخصائص تلك ينظر إليها كحالات خاصة تهم الفعل الخيالي في تفرده أو في أحد تمظهراته الخاصة[140].

---

136 ـ ن.م.س، ن.ص.

137 ـ ن.م.س، ص. 70.

138 ـ ن.م.س.ن.ص.

139 ـ ن.م.س.ن.ص.

140 ـ ن.م.س،ص. 71.

تركز التلقائية مبدأ استقلال وفرادة الفعل الخيالي المستند إليها في تبنينه الذاتي؛ وهو ما يمكننا من توصيف الخطاب الشعري به بعيدا عن أي انغلاق بنيوي للنص الشعري من حيث أطره الخيالية. على أنه ليس كل شعر، فعلا خياليا تلقائيا. الأمر الذي يضع الفروق بين تصورات تقليدية للشعر تضع الفعل الخيالي رهين التدبير العقلي والبلاغي الجاهزين، وبين التجربة الشعرية الخارقة لكل آفاق الارتهان المسبق لأي نظام لغوي أو فكري أو اجتماعي - قيمي. يبقى أن القصد في التجربة الشعرية يمكن وسمه بهذه التلقائية نفسها لأن الكتابة الشعرية لا تصدر عن مقاصد لها وجود قبل نصي، بل عن مقاصد مجهولة حتى من طرف الذات الكاتبة بحكم تلقائيتها نفسها. بالتالي يمكن توسيع هذه القصدية الذاتية إلى ما يتجاوز الوعي وحده أي الرغبات الآنية والآتية، البادية والمنفلتة من سيطرة الذات نفسها. إن التجربة الشعرية المفتوحة إذن تلقائية تماما بخيالها الحر المفاجيء والمخاطر والمتوالد ذاتيا.

إن حد التوالد الذاتي، كسمة كبرى محايثة لتمظهرات التلقائية الخيالية، كما يصوغه كيسي، يعني : «عدم الخضوع لأي إكراه أو قيد خارجي، إذ يتم الخيال بسبب من ذاته»[141]. أي أنه علة ذاته كفعل يشكل مركز الأداء أو التقديم أو العرض، أو الاستحضار الخيالي. يحدث الخيال انطلاقا من «انبثاق لا يستند إلى أي سبب ظاهر، أو أي حافز أو برهان. يظهر بشكل لم يكن مطلوبا ولم يكن مفكرا فيه من طرف الذات المتخيلة، بطريقة مفاجئة، وهو اجراء يتم بفعل قوى الدافع الذاتي»[142]. هذا الانكشاف والتناسل العفويين ليسا في حاجة إلى مبررات خارجية سوسيو - نفسانية أو غيرها. لأن الأمر لا يتعلق بنشاط ثانوي، يخضع لتوجيه أو تحريف، مصدره فاعليات ذهنية أخرى. لا يخضع لمنطق التسلسل والعلة، منفصل «عن أي سابق أو لاحق وغير خاضع لأي سياق تفسيري واضح»[143].

تبعد التلقائية ثقل المقاصد الصريحة الملزمة ؛ لكن لابد أن يتوفر كل خيال فاعل على انسجامه الخاص يسمه كسيرورة خاصة به وكتجربة معيشة[144].

141 - ن.م.ن.ص.

142 - ن.م.ن.ص.

143 - ن.م.س، ث. 72.

144 - انظر : ن.م.س، ص. 105.

2.1.2.3. المراقبة الذاتية Self controlledness

تنطبق هذه السمة على مقام يفترض فيه أن الشخص لديه وعي تام بما يمارسه من رقابة على مجرى ومحتوى الفعل الخيالي. وتتفرع هي الأخرى، إلى حزمة من الخصائص : هي 1) المبادرة، 2) التحكم، 3) التمام.

وتشكل التمظهر القصدي، بحصر المعنى، الواضح للفعل الخيالي المراقب.

1 - **المبادرة** initiation : ويدعوها الرغبة أو الدافع الذاتي self inducement وتهم القدرة على الدفع بالنشاط الخيالي للاستجابة لرغبة معينة تكون مسعى انجازه. حين يكون المرء في موقف ما، يمكنه، بناء على اختياره الشخصي، أن يتخيل عدة أشياء وأحداث بصدد موضوع ما، محتلا، بذلك، موقع امتلاك المبادرة على هذا الإنجاز بالطريقة التي يقصدها. هذا على الرغم من أنه سوف يصادف حدودا معينة أمامه. وتتداخل هذه السمة الفرعية مع التلقائية في هذا الجانب المطبوع بالانطلاق الذاتي[145].

2 - **التحكم** Guidance : إذا كانت المبادرة تهم جانب الانطلاق الذاتي، فالتحكم يتعلق بمجرى توجيه الفعل الخيالي نحو هدف ما : «إننا لسنا قادرين فقط، على إدراج تجاربنا الخيالية حيث نشاء، بل كذلك على تصويبها حيث نرغب»[146]. إلا أن هذه التحكمية تقوم وتنبثق عن مجريات خيالية لم نبادر إليها ولم نبدأها نحن بمحض العفوية ؛

نها تخص إما أفعالا خيالية مسبقة تلقائية (معروفة سلفا) أو تجارب غير خيالية بالمعنى الحصري، كالإدراك والتذكر. فكلاهما يخرج عن المراقبة المباشرة للشخص المتخيل ؛ لكنه يستطيع أن يخضعهما لتوجيهه الخاص في فعل خيالي ؛ كأن يتم «تحويل منظر مدرسة أو خزانة كبيرة إلى "معبد للشمس Temple of the sun". فحين أرى هذا المشهد [البناية] اتخيله على أنه مشهد آخر [معبد] ويمكنني أن أقطع الفعل الخيالي وأعود إلى اعتبار المدرك الأول كما هو [مدرسة، خزانة] »[147].

وبسبب الإمكانات التي يمنحها التحكم في تحويل تجارب غير خيالية إلى تجارب

---

145 - ن.م.س، ص. 73.

146 - ن.م.س، ص. 74.

147 - ن.م.س.ن.ص.

خيالية فإنه آلية تبين قدرة الذات المتخيلة على المراقبة في أقوى أشكالها جذبا وأقصاها أيضا. وهنا يصير الخيال متحكما وسيدا لمجاله الخاص ؛ بحيث تستطيع الذات المتخيلة أن توجه التجربة وتعيد هذا التوجيه على مدى غير محدود (خاصية المضاعفة الاس - حضارية لدى هوسرل). مدى يسمح للفنان، والأديب خاصة بقدرات متنوعة على التحكم في التجربة الخيالية وتوجيهها ؛ خاصة في الأعمال الروائية حيث تبدو خاصية التحكم الخيالي جلية جدا. ويمثل كيسي ببعض الحالات كالطبيعة المتكررة والتكرارية في أعمال بيكيت حيث نجد تحكما صلبا في العملية الخيالية. ولدى جيمس جويس في "عوليس" و"يقظة فينغان Finigane wake" وهو تحكم لين وانسيابي متصل. وهيمنغواي في فعل [النص] الخيالي الموجه "action-oriented fiction" حيث نجد تحكما مضمرا ومضغوطا. على أن التحكم لا يهم العمل الأدبي وحده بل يمكننا أن نتحكم في تجربة خيالية خاصة وندخل تغييرا على فضائها وزمانها، وكذا شكلها البصري أو الحسي لنعطيها وجهة جديدة[148].

3 ـ **التمام termination** : إذا كانت المبادرة تخص بداية الفعل الخيالي فالتمام يهم اكتماله. تكمن هذه السمة الفرعية في أن بإمكاننا أن نوقف الفعل الخيالي في أي لحظة نشاء. وتتحقق "قابلية الاتمام» [التمامية] "terminability" بسهولة وبكيفيتين مختلفتين. أولهما : أن نوقع العملية الخيالية كلها ؛ في هذه الحالة يحاول المرء إفراغ ذهنه تماما من محتوى ما يتخيله أو ينتقل إلى القيام بنشاط ذهني مغاير (الإدراك أو التذكر مثلا). وثانيها : أن يعوض تجربة خيالية بتجربة أخرى مخالفة للأولى. وبذلك تكون بداية التجربة الثانية هي نهاية وتمام التجربة الأولى[149].

ويرى كيسى أن هناك عدة صيغ لظاهرة التمام بصفة عامة :

1) **التمام المفهومي أو المنطقي بطبيعته (تمام منطقي)** : هناك أشياء لا يمكن تخيلها لأنها تتألف من مفاهيم متناقضة ويتم هذا التمام من جهة أولى بكون الموضوعات غير المتخيلة لا تتشكل من ترابط بعض الخصائص وغياب هذه الخصائص في نفس الآن. ومن جهة ثانية توجد موضوعات مؤلفة من مجموعتين من

148 ـ ن.م.س، ص.ص. 74 ـ 75.

149 ـ ن.م.س، ص. 76 ـ 77.

الخصائص التي يستحيل لجمع بينها لأن إحدها تنفي لأخرى كالمربع لدئري أو الدئرة المربعة[150].

ويشير كيسي إلى أن هذ لصنف من لتمام لا يدل على أي هشاشة داخلية أو خطل في العملية الخيالية إذ يمكن تمثيل الظاهرتين [تمام لتناقض وتمام لتضاد] معا سواء نطلاقا من أشياء واقعية أم متخيلة ؛ لأن لتمام المنطقي يتألف من مفاهيم متصارعة مما يقود إلى لاستحالة لمنطقية، وهي أمر خارج عن عتبارات لتجربة لخيالية. لذلك يرفض كيسي أن تكون تجاربنا الخيالية لتي تسلك هذا المنحى غير ذات معنى وسوف يصير حكمنا عليها بالفشل حكما مسبقا لا غير.

إجمالا، بخصوص هذه لنقطة، يذهب كيسي، إلى أنه لا يمكن تخيل لأشياء المستحيلة إلا على نحو لا حسي، ("تخيل أن هناك") ولا يمكن تخيلها بطرق أخرى ك "لتخيل أن". لأن هذ الأخير لا يفوق الحسي : حينئذ نتخيل أن أشياء موضوعة هكذا أو كذلك. ومع ذلك يظل تخيل هذه المستحيلات غير مؤكد إلوجود وحين يحدث فإنه غير حدسي ولا حسي[151].

2) **لتمام الانطولوجي** : ويتلخص في شرط أساس : حين أتخيل شيئا ما، علي ألا أعتبره موجودا إن لم يكن كذلك بالفعل، وأن اعتبره غير موجود إن كان ذا وجود فعلي. ويقوم على مبدإ عام هو أن لخيال لا يتوفر على قوة انطولوجية، تستطيع أن تخلق أو تعدم موجودا على المستوى الاختباري[152].

3) **لتمام الاختباري أو لإمكان إلواقعي** : يتجه النظر هنا إلى قدرة الذت المتخيلة على توجيه مجرى ومحتويات أفعالها الخيالية. مما يعكس لفروق من شخص لآخر فيما يخص درجة مراقبة لنشاط التخيلي. وهذه لفروق، هي ما يسميه بالتمام أو لحد الاختباري[153].

غير أنه من الممكن تجاوز لحدود المنطقية والانطولوجية في التجربة الخيالية، مادامت هذه التجربة قادرة على إحراز نجاح دائم في الوصول إلى مبتغاها. بالتالي، لا يمكننا نعت أي تجربة خيالية بالفشل حين تصطدم بهذه الحدود ؛ لأن هذه الأخيرة تمكن

50 ن.م، ص 48.

51 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 79ـ 81

52 ـ ن.مس، ص. 82.

53 ـ ن.م.س، ص. 83

فقط من مراقبة ذاتية تتساوى أو تتطابق مع إمكانات الإنجاز الخيالي لدينا. وتظل في كل ذلك مستقلة عن عوامل خارجية للتوجيه. ويظل الإشكال قائما، بهذا الصدد، بخصوص توفق هذه المراقبة أو عدمه (وليس مدى توفق التجربة ككل)، الشيء الذي لا يطرح مع السمة التلقائية اطلاقا[154].

وإجمالا تتعالق هاتان السمتان الجوهريتان (التلقائية والمراقبة الذاتية) في شكل إقصاء متبادل لأن حضور إحداهما لا يزامن وجود الثانية. لكن الفعل الخيالي يصير ذا وضع اعتباري فني سواء كان الخيال تلقائيا أم مراقبا ؛ بمجرد خروجه عن المألوف ليثير اهتماما غير عاد، من تلقاء ذاته. فالفعل الخيالي لازم intransitif دائما حين ينصهر في عمل فني[155]. التلقائية والمراقبة الذاتية سمتان متقابلتان من سمات الخيال ؛ تحيلان، في هذا التقابل نفسه، على التمييز بين الخيال العادي، كنشاط ذهني محدود وبين الخيال الإبداعي الجمالي، كخيال تلقائي له قواعده بعيدا عن أي إلزام خارجي. وتبدو لنا، هنا التلقائية أكثر التصاقا بالخيال الشعري، الذي، على تلقائيته، ينبني، نصيا، بمقتضى انسجامه الداخلي وتوالده الذاتي. وهذا لا يعني خلو كل خيال شعري من سمة المراقبة الذاتية، لأن تصنيف التجارب الشعرية نفسها يحيل على كتابة شعرية تتسم بهذه المراقبة الذاتية، بل إن النص الشعري الواحد يجمع بين أفعال خيالية تلقائية تماما وأخرى مراقبة تستجيب للمعطى الحسي والاختباري، وكذا للاستلزام المنطقي والانطولوجي بالمعنى المحدد سابقا. وبخصوص الوضع الأنطولوجي للخيال يستعيد كيسي مفهوم التحييد الهوسرلي حين يتحدث عن التمام الانطولوجي. لكن هذا لا يعني في نظرنا أي تبخيس لقيمة الفعل الخيالي - كما هو الشأن عند سارتر - لأن إدوارد كيسي يتجه بسؤال كينونة الخيالي نحو مفهوم الإمكان والزمنية الخاصة بهذا الفعل ؛ (مما يدفعنا إلى إيجاد قرابة بينه وبين هيدغر الذي لم نتمكن من التعرض له بشكل واضح..).

إن السمتين السالفتين ليستا إلزاميتين إذن، في أي فعل خيالي مجموعتين ؛ ولكن يمكن أن تتعاقبا عبر توالي الأفعال الخيالية في الخطاب الشعري - مثلا - فالشاعر، لاشك، حين يهم بنطق أو كتابة الكلمة الأولى أو الجملة الأولى من القصيدة

154 - ن.م.س، ص.ص. 84 - 85.

155 - انظر ن.م.س، ص. 86، هامش رقم 27.

يكون قد اختارها بمحض العفوية ؛ لكنه في نفس الوقت يكون قد اختار وجهة بعينها من خلال هذه المبادرة ؛ ينتقي عفويا إطار العالم الخاص به وبمجرد ما يفعل ذلك يكون قد أبعد خيارات أخرى لذلك سوف يراقب الفعل الخيالي ذاته بفعل هذا الاختيار العفوي نفسه لاحقا في علاقاته مع الأفعال الأخرى في النص.

ومن تم يحذف أحيانا ويعدل أخرى ؛ لكنه في كل هذه السيرورة يفاجأ بمعطيات جديدة تفرض نفسها (كلمة، حرف، صورة...) ويكتشف معاني أخرى لم تخطر بباله من قبل. كيف يحدث كل هذا ؟ ربما يمكن أن تضيء السمات الأخرى المتبقية بعضا منه.

2.2.3 ـ الاحتواء الذاتي والبداهة الذاتية :
Self containedness and Self-evidence

على العكس من التلقائية/المراقبة الذاتية اللتان لا تتزامنان، فإن الاحتواء الذاتي والبداهة الذاتية تشرط إحداهما الأخرى ؛ لكن في اتجاه واحد وليس انعكاسيا لأن البداهة الذاتية هي التي تقتضي حالة من الاحتواء الذاتي ؛ دون أن يؤدي هذا إلى أي ترادف بينهما . (156)

1.2.2.3 ـ الاحتواء الذاتي

تتوزع هذه السمة الكبرى إلى مجموعة من الخصائص هي : 1) الحصر الذاتي Self-delimitation 2) الانقطاع Discontinuity 3) عدم القابلية للكشف [أو التوضيح] Unexplorability.

1 ـ **الحصر الذاتي** : يفسح الاحتواء الذاتي المجال لميدان نفسي يرتسم مباشرة من خلال تخوم نشاط الذات المتخيلة. وتعمل التخوم على تحديد حقل معين يسيج المحتوى المتخيل. ويعكس هذا المجال النفسي الرغبات والمقاصد الخاصة للذات معبرا عنها من خلال عرض خيالي معطى. إنه "القوس الخيالي" The imaginal arc. ينشأ ما نتخيله مع حقل من الأفعال الممكنة والمحددة من طرف نشاط الخيال ذاته. وبالمقارنة مع أفعال ذهنية أخرى، يتضح أن الخيال يتميز بهذا الحصر الذاتي : في الإدراك يكون الموضوع المدرك مقيدا بفعل مظاهر الشيء المدرك الموجود م ، قا ؛

---

156 ـ ن.م.س، ص. 87.

وتفرض عليه هذه المظاهر والخصائص طريقة حصر إدراكي بشكل يجعله لا يخرج عن فعل إدراكي له، فحين أدرك عمارة، فمن خلال خصائصها الخارجية التي هي أمامي، أما۔ حين أتخيلها، فالأمر يختلف تماما لأن فعل الخيال يتميز بالقدرة على رسم حدود وتخوم موضوع تخيله كتجربة خاصة. ويميز كيسي طريقتين للحصر الذاتي الخيالي : الأولى : تحدد رغبتي وإشاراتي، كفاعل يتخيل، الحقل الممكن المفتوح أمامي في لحظة ما. ويمثل هذا الحقل وظيفة لما تسقطه مقاصدي التخيلية. والثانية : هناك بعض السمات العامة التي تتوفر في النشاط الخيالي ـ دون أن تتوفر في غيره نظرا لتفردها ـ كالهامش الخيالي وإطار العالم الزمني الفضائي. لكن هذه السمات العامة ليست مميزة لأي شيء أتخيله[157]. ولذلك ليس المستوى الخيالي هو الذي يحصر التجربة الخيالية ذاتيا، بل نشاط وفاعلية الفعل الخيالي نفسه. في غياب حصر خارجي يمكننا الحديث فقط، عن حصر ذاتي للتجربة الخيالية من طرف الفعل الخيالي الواعي بذاته ؛ حصر ناتج عن الذات الفاعلة من تلقائها. هو ذا ما يشكل الخاصية الأولى للاحتواء الذاتي.

2 ـ **الانقطاع** : ثاني مميزات الاحتواء الذاتي ؛ هو أكثر جذرية لأنه يؤشر على انفصال الخيال وتميزه الجوهري عن باقي الأفعال الذهنية (الإدراك ـ التذكر..). ويكون انفصالا خارجيا وآخر داخليا. في الأول، ينقطع فعل الخيال عن أفعال أخرى إدراكية أو تذكرية. وفي الثاني ينقطع فعل خيالي ما، عن فعل خيالي آخر يليه، بحكم استبعاد أي صرورة سببية تضبط توالي الأفعال الخيالية[158].

لكن هذا الانقطاع لا يخلو من لبس في طبيعته، على المستويين المذكورين ؛ خاصة حين يبدو انقطاع الفعل الخيالي عن غيره جزئيا فحسب، لأن محتوى نوعيا لما نتخيله يستدعي أنماطا أخرى من العرض الذهني ذات طبيعة إدراكية أو تذكرية. يمثل كيسي لهذه الحالة بتخيل "وحيد القرن"unicorn[159]، والذي يذكر بإدراكات صور هذا الوحش الأسطوري، وربما كذلك بالتخيلات السالفة لهذا المخلوق الخيالي نفسه. بيد أن

157 ـ ن.م.س، ص.ص. 88 ـ 89.

158 ـ ن.م.س، ص.ص. 89 ـ 90.

159 ـ حيوان خرافي له قرن واحد يجمع بين هيئة الحصان والبقر أو الوعل.

الأصل الهجين لمثل هذا المحتوى لا يقصي الانقطاع بين تمظهره في الا -حضار أو عرض خيالي ما، وبين تمظهره في شكل آخر، في فعل خيالي غيره. لأن لكل عرض خيالي تنميطه patterning الفريد بما هو يتألف من إطار عالم خاص وهامش خيالي وصيغة انعطاء Giveness خاصة ؛ بحيث يكون غير متصل بعروض خيالية أخرى أو غير خيالية[160].

تتركز خاصية الانقطاع، باعتبار أن لكل محتوى ولكل فعل تجسدهما الخاص الذي تعطيه الصيغة الصورية لوجوده، في انفصالها عن آنية أي تجربة أخرى. فكل عرض خيالي متعاقب يتمظهر ككلية تامة تتوفر على شكل Gestalt شامل inclusive واحد. من تم لا يلغي استدعاء أي محتوى نوعي آخر (إدراكي، تذكري..) الانقطاع الملموس بين تجربة خيالية معينة وتجارب أخرى بما فيها تلك التي تكون مصدرا لمحتواها نفسه[161].

إن فرضية كلية الظاهرة الخيالية تؤسس هذا الانقطاع ؛ لأنها تعطي الخيال اكتفاء ذاتيا من حيث محتواه وسيرورات انبناء عوالمه حسب توجه الذات المتخيلة.

وخاصية الانقطاع، المؤسس على المعطى الخيالي ككل، تنسحب على المعطى الشعري بقوة (لقد طرح ذلك الرومانسيون كما تطرقنا إليه). كما أن هذا الانقطاع يسمح بإعادة النظر في "مفهوم الوحدة العضوية" كما طرح منذ مدة، على اعتبار أنه الالتحام الموضوعي المنطقي للقصيدة، كما يسمح بإعادة النظر في إسقاط هذا المفهوم الأخير، على استقلالية البيت في الشعرية العربية القديمة بعيدا عن أي نزعة معيارية.

3 ـ **عدم قابلية الكشف unexplorability** : يمكننا فعل الإدراك من تحصيل تدريجي لمعرفتنا بالموضوع المدرك، لذلك تجعله هذه الصفة التدريجية غير تام ويتطلب تحصيل سلسلة من التفاصيل لكي يتم اكتشاف الموضوع المدرك في حيثياته. بيد أن طبيعة الخيال لا تسمح بهذه العملية الاستكشافية لموضوعه ؛ لأنه ينعطي دفعة واحدة. يقذف بالعرض الخيالي ومحتواه النوعي دفعة واحدة أمام الذات المتخيلة ؛ دون أي حجاب أو مضان يستوجب الأمر الاستمرار في تفحصها. ستكون، إذن، محاولة استكشاف

160 ـ ن.م.س، ص.ص. 90ـ 91.

161 ـ ن.م.س، ص. 91.

المعطى الخيالي عديمة الجدوى أمام كلية وفورية الانعطاء المباشر للموضوع الخيالي(162).

ليست هناك معطيات أخرى، خارج هذا الانعطاء، يمكن البحث فيها من أجل توضيح أكثر للتجربة الخيالية. فإذا كان بإمكاننا، في عملية الإدراك، أن نتخذ أوضاعا متعددة نرى منها موضوع إدراكنا (مكعب أو عمارة مثلا)، فإن ما نتخيله لا يخضع لهذا الاجراء لانعدام عدة زوايا يكتمل النظر من خلالها جزئيا ؛ لأن الموضوع الخيالي ينعطي بدون العمق الإدراكي الذي يتطلب التدرج في إدراك الزوايا المتعددة والأبعاد الثلاث للمكعب أو العمارة. بذلك «يفتقد موضوع الخيال لأي عمق. أولا، لأنه لا يتوفر على أي عمق خارجي مادام غير مموضع في حقل فضائي [تجريبي] بحيث يمكنني أن أقيس المسافة التي تفصلني عنه من حيث ألاحظه (...) وثانيا لأن الموضوع المتخيل لا يقدم نفسه بما هو يملك أي نوع من العمق الداخلي يكون أساس محسوسية palpability وامتلاء plenitude المواضيع المدركة»(163).

ويعتبر كيسي أن هذه الخاصية، وهي تواجهنا حين نتخيل مساحات معينة بشكل غير قابل للاستشكاف، تعد أغرب معنى لمفهوم الاحتواء الذاتي في تجربة الخيال(164). إنه مظهر أكثر مأساوية في الفعل الخيالي البصري حيث يجد المرء نفسه أمام طابع مسطح (واجهة) Frontability لا يستطيع أن يكشف فيه أكثر مما هو معطى أمامه. لا مزيد من التفاصيل، لا شيء محجوب. كل شيء انعطى دفعة واحدة(165).

ويبدو أن هذه الخاصية تتركز على المتخيلات المحسوسة التي تتوفر فيها عناصر يمكن استكشافها حين تصير موضوعا إدراكيا أو تذكريا، على نحو آخر. وإذا كان شرط الاستكشاف هو حضور مظاهر أو عناصر غير مكتشفة للوهلة الأولى (أجزاء، جوانب، مساحات، الخ) في الموضوع أو الحدث المستكشف، فلا شيء جديد يمكن استكشافه في محتوى أو عرض خيالي معطى مادام لاشيء هناك غير ما عرفنا بدءا(166). غير أن

162 - ن.م.س، ص.ص. 91 - 92.

163 - ن.م.س، ص. 92. نفس الرأي يعبر عنه ميرلوبونتي، انظر: Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945, p. 323.

164 - ن.م.س، ص. 93.

165 - ن.م.س.ن.ص.

166 - ن.م.س.ن.ص.

هذا الأمر، لدى كيسي، لا يعني أننا لا نكتشف شيئا جديدا في العرض الخيالي، بحجة أننا نحن من يصنع الفعل الخيالي ولا نضع فيه، بالتالي، سوى ما نعرفه مسبقا. فهذه الحجة ليست سوى برهنة منطقية علية لا تكتسي أهمية لدى من يروم الوصف الداخلي للتجربة الخيالية ؛ حيث يهم سؤال ما نعيشه بالفعل ؛ أي كشف نتخيل ـ وهنا يكون الجديد ـ وليس ماذا نتخيل.

2.2.2.3 ـ البداهة الذاتية

إن القيام بوصف البداهة الذاتية يستلزم توفر الاحتواء الذاتي لأن هذا الأخير شرط لها، كما سبقت الإشارة. حينما ينقطع (ينفصل) الفعل الخيالي عن غيره ويصير غير قابل للاستكشاف جوهريا، تتوفر إمكانية وجود بداهة ذاتية. وهي ما يحرر التجربة الخيالية من ضغط الظروف المحيطة، لتتسع قدرتها على تقديم وضوحها وجلائها الخاصين. ولئن افتقدت بداهتها الخاصة، تجد نفسها مرغمة على استدعاء بداهة آتية من تجارب أخرى. لكن السمة الجوهرية للاحتواء الذاتي تبعد هذا النقصان وتستجيب لهذه الحاجة في الاستغناء عن أي عنصر خارجي بإضفائها البداهة على الخيال. تجربة إذن، مكتفية بذاتها بدهيا[168].

وتتفرع البداهة الذاتية إلى خاصيتين مميزتين لسيرورة الخيال ومترابطتين في نفس الآن وهما :

1) عدم قابلية التصحيح أو التحقيق و2) الصدق :

1 ـ عدم القابلية للتصحيح [إثبات الصحة] Non-corrigibility

يلاحظ كيسي أن هذه الخاصية تجر معها تاريخا من الإهمال على طول التراث الفلسفي الغربي منذ أرسطو. لقد ظل مجال "لا قابلية إثبات الصحة" incorrigibility بصدد الخيال، مستبعدا بحكم الاعتقاد السائد بأن الخيال خطأ أصلا. وذلك ما يختزله باسكال (وغيره كألان) بقوله إن الخيال "سيد الخطأ والغلط "The mister of falsehood and error".

---

167 ـ ن.م.س، ص. 83.

168 ـ ن.م.س، ص. 95.

إن هذه النظرية التقليدية كما يرى كيسي، تجانب الصواب، ومع ذلك، ماتزال تحكم كثيرا من الأعمال في نظرية الأدب والفلسفة وعلم النفس الإدراكي.

إن تفحص فعل الخيال في جوهره يبين أن من طبيعته عدم الخضوع لأي اختبار لمدى صحته وهو أمر ليس معيبا[169]. إذ لا يعني «عدم قابلية التصحيح [لأمر ما] كونه موضوع حقيقة Thruth أو غلط [كذب] error، بالمعنى المتعارف عليه والمتعارض لهاتين العبارتين. ولهذا السبب يوجد اختلاف بين "عدم قابلية إثبات الصحة" وبين "إثبات الصحة" [التحقق] corrigibility التي تهم الحقيقة وحدها. كما لا يمكننا - يقول كيسي - الذهاب إلى أن التجربة الخيالية صحيحة دوما (...) أو الاتفاق مع أرسطو على أن الخيال كذب في معظمه»[170].

مسألة الصدق والكذب هذه، من أكثر القضايا حساسية في كل الأنسقة النظرية التي اهتمت بالظاهرة الخيالية. فهناك من ينفي عن الخيال أي قوام من الحقيقة (التصورات التقليدية والعقلانية والوضعية التجريبية) وبالعكس، تعطي تصورات أخرى للخيال تحقيقا أقصى (الرومانسية، الصوفية، التصورات الشعرية الحديثة...). وقد شكل مقترح هوسرل المتعلق بحيادية الظاهرة الخيالية موقفا وسطا. وهو نفسه الموقف الذي يتبناه كيسي حين يرى أن الخيال غير قابل، بحكم طبيعته لأن يكون موضوع تحقيق أو تكذيب أي موضوع إثبات صحته أو عدمها.

فالفعل الخيالي (عكس الإدراك) لا يمنحنا أي أساس يمكننا من الحكم على شخص ما إذا كان مصيبا في فعله الخيالي أم مخطئا ؛ مادامت لا توجد هناك أحداث خارجية خيالية نقارن بها العرض الخيالي ونقيسه عليها[171].

2 - **الصدق** **Apodicticity** : وهو السمة الفرعية الثانية للبداهة الذاتية. ويتجلى أمامنا للوهلة الأولى، هذا التمييز بين عدم القابلية للتصحيح [للتحقق]، وبين الصدق وهو من القضايا الجوهرية أيضا التي شغلت وتشغل الفكر الفلسفي بل والفكر الإنساني

169 - في الشعرية العربية القديمة : نجد ابن سينا وحازم القرطاجني قريبين من هذا الرأي وهو موقف متقدم ووجيه.

170 - ن.م.س، ص. 95.

171 - ن.م.س، ص. 95.

بصفة عامة، لأن الأمر هنا أيضا يهم مشكل الحقيقة. ولقد تم تناول *الصدق*، يرى كيسي، على أنه حالة يقين *تنطبق على فهم الحقائق المنطقية الضرورية. لكننا في الخيال* نكون أمام الإمكان وليس الضرورة. مع ذلك، يتمتع الشخص الذي ينجز فعلا خياليا بحالة من اليقين تماثل تلك التي يحصل بها فهم الحقائق المنطقية بحيث ينأى الشك عن أي منهما معا. إن الصدق سمة محايثة للبداهة الذاتية بحيث ينأى الشك عن أي منهما معا. إن الصدق سمة محايثة للبداهة الذاتية. حينما نجرب شيئا أو أحداثا أو حالة وقائع باعتبارها بديهية ذاتيا، يعني أن حضورها غير قابل للشك. وذلك ما يسنده مفهوم الانعطاء المباشر للموضوع الخيالي في الوعي ـ كما حدده هوسرل ـ بحيث تكون البداهة موصوفة بالصدق أوليا. وتبرز البداهة الذاتية الصيغ الخالصة للوعي في التجلي [الظهور] الذاتي Self-appearence وفي الاستعراض الذاتي Self-exibing والانعطاء الذاتي Self-giving لواقعة ما أو واقعة مركبة أو قيمة مركبة أو موضوع الخ[172].

إن صدق التجربة الخيالية معطى يحصل دفعة واحدة ودون تدريج إذ يتجلى بشفافية وبداهة تماثل وضوح الحقائق التي نقبلها لضرورتها المنطقية. صدق كلي وحاسم وغير قابل للتجزئ أو إعادة النظر، تضيء البداهة التي توفر هذا الصدق كل مظاهر التجربة دون أن تترك أي شيء : بداهة ذاتية صادقة من حيث قوامها Status. لا تحصل درجة اليقين، هذه، في أنشطة ذهنية أخرى، كالادراك الذي يصل إلى مطابقة الادراك بموضوعه عن طريق تجميع، متواصل ومتدرج وجزئي، بين عدة لحظات إدراكية (ماضي، حاضر، شكل، عناصر...) لحصول البداهة والوضوح، القائمين على مدى هذا التطابق. بهذا المعنى يتم الوصول إلى معطى قريب من الصدق دون أن يكونه ؛ أي أننا أمام معطى التطابق adequacy المتمثل في حصول البداهة المطابقة، المعتمدة على مطابقة المعطى الحسي الخارجي بتمثلاته الإدراكية. وهذه البداهة المطابقة للادراك تظل نسبية ومتغيرة وقابلة للتعديل والتصحيح والتحقق[173]. بالتالي يكون لدينا في الإدراك إمكان إثبات الصحة والتحقق عبر مفهوم التطابق (الإدراكي) وهو أمر غير ممكن بصدد الخيال. بذلك يتقابل الصدق والتطابق تناسبيا مع الخيال والإدراك. ويوضح كيسي هذا التقابل على ا ^ التالي :

---

172 ـ ن.م.س، ص. 98.

173 ـ ن.مس. ،ص. ص. 99 ـ 100.

إدراك	قابلية إثبات الصحة	التطابق
خيال	عدم قابلية إثبات الصحة	الصدق

يختلف التطابق والصدق، إذن، جوهريا ويتعارضان بتعارض الإدراك والخيال ؛ كل واحد منهما يختص بنوع واحد فقط. ولا يحصل التطابق في الخيال قط لأنه مستغن عنه. وهو من الأمور التي تميز الخيال عن الإدراك. فالبداهة الذاتية لا تطرح سؤال "مطابقة" أو "عدم مطابقة" حقيقة خارجية[174].

وإجمالا، تثبت سمتا،الاحتواء الذاتي والبداهة الذاتية استقلالية التجربة الخيالية عن أي نشاط مجاور لها أو خارج عنها. إضافة إلى أنها تنعطي في جلائها وصفائها في شكل كلي وشامل.

إن السمات الجوهرية السالفة : التلقائية والمراقبة الذاتية تهمان الفعل أكثر، بينما تهم البداهة الذاتية والاحتواء الذاتي مجموع التجربة الخيالية، فهاتان السمتان الأخيرتان أكثر شمولية من الأوليين. لكن ذلك لا ينقص، في شيء، من جوهريتيهما بل يوضح فقط طبيعة ومكان اشتغالهما في التجربة الخيالية ؛ إلى جانب السمتين المتبقيتين وهما أيضا ذاتا أهمية قصوى.

3.2.3. اللاتعيين والإمكان المحض Indetermenacy and Pure Possibility

يشكل هذا الزوج أشد هذه السمات خطورة وتميزا، لأنهما ظلتا متناولتين أحيانا كثيرة، وفي السابق، بشكل ضمني فحسب وليس صريحا من حيث القضايا التي تطرحها التجربة الخيالية، كالضرورة والإمكان والحدود والتخوم... وبخلاف العلائق الموجودة بين الزوجين الأولين (علاقة الاقصاء المتبادل بين التلقائية والمراقبة الذاتية وعلاقة الشرط بين الاحتواء الذاتي والبداهة الذاتية)، فاللاتعيين والامكان المحض سمتان لا تقصي إحداهما الأخرى بسبب إمكان تزامنهما، كما أن إحداهما ليست شرطا للأخرى ؛ إذ يمكن أن تحصل في غياب الأخرى. بل إن اللاتعيين يمهد الطريق أمام الإمكان المحض. إضافة إلى أن تعيينهما جزئي في الخيال.

174 ـ انظر : ن.م.س، ص. 101.

1.3.2.3 ـ اللاتعيين

هناك مبدأ للضرورة الجزئية يحكم سيرورة هذه السمة إذ أنه يسمح بوجود ولو تعريف ضئيل لموضوع خيالنا ؛ مما يكون قد حصل مع نجاح المراقبة الذاتية حين تتأكد التجربة الخيالية من عناصرها أو من بعضها على الأقل. فعلى الرغم من الط..عة غير المعينة للخيال، يظل قسط من التحديد قائما، «لأننا لن ن ـطيع الحصول على أساس نحكم، من خلاله، بنجاح أو فشل العرض الخيالي في مدى إنجاز مقصد خاص»[175].

لقد ظلت هذه الطبيعة، غير المحددة، للخيال بعيدة عن اهتمام الدرس الفلسفي كما يرى كيسي، وإن كان الشعراء والفنانون (الرومانسيون خاصة) ما فتئوا يشيرون إليها في استكناهاتهم وتأملاتهم[176]، التي تتاخم كنه التجربة الخيالية في فرادتها ولامحدودية آفاقها وتعذر ضبط عناصرها عقليا. لذلك تكتسي هذه السمة أهمية خاصة بالنسبة للخيال الشعري الذي يقوم دائما على هذا اللاتعيين نفسه كعماد لانتاجية المعنى المفتوح.

إن الفاعلية الإدراكية ـ على العكس من الخيال ـ هي التي ت ـطيع أن تمنحنا موضوعات يمكن التدقيق في تفاصيلها وتعيينها وحصرها بصفة جازمة بحسب الحدود التي يقدمها الشيء موضوع إدراكنا. لكن مثل هذا التحديد يعدو غير ذي فائدة بالنسبة لموضوع خيالي[177].

ويمكننا ـ كما سبقت الإشارة ـ رصد مظاهر اللاتعيين في جوانب جزئية من الظاهرة الخيالية : في المحتوى وإطار العالم وحالة الوقائع والهامش الخيالي، كل على حدة، أي في كل ما يندرج ضمن مرحلة الموضوع.

اللاتعيين في المحتوى الخيالي

إن الموضوعات المتخيلة غير ذات تحديد ككل. إلا أن هناك أجزاء منها تختلف درجة استحالة تعيينها أكثر أو أقل من غيرها. بمعنى أن هناك عناصر تقبل التعيين أكثر

175 ـ ن.م.س، ص. 104.

176 ـ ن.م.س، ص. 104.

177 ـ انظر لتفصيل هذه المقارنة، ن.م.س، ص. 106.

من الأخرى. كما أن هناك عناصر لا يطالها هذا التعيين تماما. ويتناولها كيسي، واحدة بعد الأخرى كالتالي :

حالة الوقائع : حين يهم الأمر سلسلة من الأحداث والكيانات وهي تنجز أفعالا وحركات (داخل التجربة الخيالية) يصعب، حينذاك، القيام بأي تحديد أو تعيين جوهري لها. لأن الأشياء المتخيلة غير متعينة ككل وكذا أحوال الوقائع المتخيلة. والمقصود بالتعيين هنا أن يتم تحديدها ماصدقيا Extensionally. ويمثل كيسي لهذه الحالة، بتخيل جنية البحر. (إذ لا يتوفر هذا المخلوق أصلا على ما صدق ما) حيث لا يمكن اعتبار هذا الكائن، واحدا بعينه، ويكون بهذا المعنى غير معين ؛ بحيث لا يمكن تحديد صفات وخصائص وجودية لمثل هذه الكيانات باستثناء تلك التي تعطى دفعة واحدة وبتلقائية في التجربة الخيالية. ومجرد محاولة القيام بتحديدات أخرى يؤدي إلى إنجاز فعل خيالي أو تجربة خيالية أخرى غير الأولى (الانقطاع الداخلي، انظر أعلاه). تعتبر الأحوال والوقائع المتخيلة، إذن، غير متعينة جوهريا[178].

لا تعينية إطار العالم : باعتبار الخيال لا يملك زمانا ومكانا خارجيين، انطولوجيا، فإن المجال الفضائي والزمني لوقائع الخيال لا يكون متعينا بطبيعته. إذاك لا يمكن تعيين زمان ومكان يمنحان الظاهرة الخيالية موقعا محددا خارج ذاتها ؛ أي خارج زمنيتها وفضائها الخاصين بها والمحايثين لها. بينما يمكن تعيين هذا الإطار الزمكاني للمدركات[179].

اللاتعيين في الهامش الخيالي

إنه أكثر مكونات التجربة الخيالية لا تعيينا بشكل جذري، لأنه كلما تمت محاولة تحديده وتعريفه ينتج عن هذا التحديد محتوى فعل خيالي جديد يخلق بدوره هامشا خياليا آخر وهلم جرا. في كل لحظة يفلت الهامش الخيالي من أي محاولة للتعيين. إنه الجانب اللامعين ذاته في التجربة الخيالية ويجسد بقوة سمتها اللاتعينية[180].

178 - ن.م.س، ص. 107.

179 - ن.م.س.ن.ص.

180 - ن.م.س، ص.ص. 108 - 109.

وعلى الرغم مما توحي به كلمة "الهامش" من معنى الحدوث خارج التجربة الخيالية، فالهامش الخيالي لدى كيسي، لا يقع في مكان مختلف عن العرض الخيالي. إنه ليس حزاما خارجيا لمحتوى الفعل الخيالي، رغم أن "الهامش" يوحي بمعنى إقليم يقع جنب أو وراء المحتوى الخيالي[181]. في الواقع، يعتبر الهامش الخيالي جزءًا مندمجا في كل عرض خيالي. هو إذن، تلك المنطقة الغفل أو غير الموصوفة في العرض الخيالي : «لا سعة له ولا عمق ولا يحده أي محيط مضبوط»[182].

اللاتعيين والصورة

يختلف طابع اللاتعيين من الهامش الخيالي إلى الصورة. لئن كان في الأول شاملا وكليا فإنه يأخذ في الصورة طابعا جزئيا ومتغيرا ونسبيا بحسب تعدد أشكال الصورة ذاتها وتكوينها. إنه يتمظهر في العناصر المميزة للصورة تبعا لوضعية هذه العناصر نفسها والتي هي : الوضوح [درجة وضوح الصورة] والنسيجية (تماسكها البناء) والتوجيه (مباشرة). حين يشتد وضوح الصورة تتراجع درجات اللاتعيين فيها. أما حين يتضاءل هذا الوضوح ليفضي إلى نوع من الغموض، فيتسع مجال اللاتعيين، لأن هذا الغموض نسبي أيضا كاللاتعيين ـ ويرتبط بكيفية تعامل الشخص مع العرض الخيالي : بقدر ما يبتعد عن الوضوح الذي ينجلي في الصورة من خلال تكرير عناصرها ودقة رسمها وضبطها (أي التكرير ـ الدقة ـ الضبط)، تتوجه الصورة إلى الانسياب (أو المرونة) عوض خاصية الصلابة في الوضوح. هذا الانسياب يجعل المساحات والسطو ح(والأشياء عامة) التي يمكن الوصول إليها بالنظر أو اللمس أو السمع (أي بالحس)، تتغير ولا تبقى كذلك في العرض الخيالي لأن ملمسها أو نسيجها يحتفظ بشكل محايث بانعدام أي تمييز أو امساك حسي ومعين بها. كما أن توجيه الصورة أي مباشريتها حيث ينعطي العرض الخيالي من خلال الصورة، تظل غير متعينة ولا محددة ولا محسوبة فيما يخص الكيفية التي يكون عليها توجيه هذه الصورة[183].

إن خاصية اللاتعينية وعدم القابلية للتعين هما الطريقتان اللتان يفصح عنهما

---

181 ـ ن.م.س، ص. 108.

182 ـ ن.م.ن.ص.

183 ـ ن.م.س، ص.ص. 109 ـ 110.

للاتعيين نفسه في التجربة الخيالية ؛ فهما تحايثان معظم مكونات مرحلة لموضوع. ومصدر هذ لتميز الأخير هو أن الهامش الخيالي، مثلا، غير قابل للتعيين أصلا. بينما تبقى درجة تعينية أو لا تعينية العناصر الأخرى متغيرة ونسبية.

إلا أن هذه لسمة اللاتعينية ليست نقيصة بل امتياز للخيال عن باقي لأفعال الذهنية لأخرى[184] ؛ لأن ذلك لا يؤدي إلى أي خلل وظيفي في بنية لعملية لخيالية بل يركز فعالية شتغالها الفريد. فاللاتعيين دليل انفتاح وتجاوز مستمرين

2.3.2.3.الامكان لمحض

هذه السمة لجوهرية لأخيرة للظاهرة لخيالية تدفع بكل الجدل الد ئر بصدد "الحقيقة" الأنطولوجية للخيال إلى لانحلال من تلقاء نفسه ؛ لأن إشكال "حقيقة" الخيال يتم تنقيله هنا وتغيير عناصره تماما ؛ الشيء الذي يمكننا معه اعتبار مسألة "حقيقة" الخيال، انطلاقا من ثنائية الواقع/ للاواقع، عديمة الجدوى بل وزائفة. ولقد كان الفضل لهيدغر في ترسيخ هذ لمفهوم بطرحه للوجود كزمنية مفتوحة لامكانيات دوما وقبله هوسرل الذي يرى تجربتنا في لعيش أفقا Horizon من لإمكانيات.

ويرى كيسي ـ تبعا لهذ لمسار ـ أن الامكان المحض (ولهذا النعت هنا أهمية بالغة وحاسمة) : هو السمة لجوهرية للخيال "الأشد إحراجا وانقلابا وتعقيدا"[185] ؛ إحراجا، لأنها أولى الخصائص لأطروحية thetic (أو الوضعية)[186] لمجموع مرحلة لموضوع. وانقلابية ؛ لأنه لا يمكن لتغاضي عن أن الإمكان والامكان المحض يطبعان مجموع مرحلة الموضوع في التجربة لخيالية. وتعقيدا ؛ لأن مفهوم الامكان ذ ته ليس بسيطا ويتطلب تناولا مغايرا[187].

أن نتخيل يعني ضمن هذه الإشكالية لأنطولوجية فترض وجود شيء أو موضوع أو

184 ـ ن.م.س، ص. 110.

185 ـ ن.م.س، ص. 111.

186 ـ نحيل هنا على العرض الذي قمنا به لتصور هوسرل الذي عرضناه سابقا. ونستعمل ـ كما في السابق ـ مفهوم الفعل الوضعي Positonel كمرادف للفعل (أو الحقيقة) الأطروحي thetique ،(thetic . وكيسي يستعيد الاستعمالان معا كذلك.

187 ـ ن.م.س.ن، ص.

حدث أو حالة وقائع باعتبارها ممكنة بكيفية محضة. ت، -ع ـ ٨ سمة الامكان إذن طرح قضايا الوضع الانطولوجي للخيال، لموضوعه بالتحديد. أي ما يسميه كيسي ـ تبعا للتصور الظاهراتي ـ الطابع الأطروحي "thetic caracters" أو الوضع الوجودي للخيال. وهي الصفة التي يسلم الوعي من خلالها بموقفه اتجاه موضوعاته القصدية من هذا الوضع. ويهم اختيارات وصفية عدة يمكن الاختيار فيما بينها ـ بحسب التصور الذي يصدر عنه كل واحد ـ وهي : "الواقعية" و"اللاواقعية" و"الضرورة" و"الامكان". وإذا كان الوضع الأطروحي مرتبطا، أساسا، بموقف افتراضي تتخذه الذات (الوعي) اتجاه موضوع ما، لتمنحه وضعا ما ضمن زمان ومكان معينين، وتصفه بالتالي بمحمولات معينة، إذا كان الأمر على هذا الحال، يرى كيسي، فإن تعدد هذه الألفاظ (واقعية، لا واقعية، ضرورة، إمكان...) نفسه يؤشر على القوام [الوضع الاعتباري] الوجودي ontic status الراهن لهذا الموضوع، من حيث هو كيان مستقل عن وعينا (نظرا لهذا التعدد في التوصيف) بل وعن أي حد ميتافزيقي، وهو الأمر الذي يأخذه التحليل الظاهراتي بعين الاعتبار حين يستبعد أي حد ميتافزيقي جاهز[188].

يدل وصف الإمكان، هنا، بالمحضية، على أن هناك نوعا آخر من الإمكان لابد من تمييزه عن الامكان المحض، تلافيا لأي لبس بخصوص الخيال، وهو ما يسميه كيسي بالإمكان الافتراضي. هناك إذن :

1 ـ **الإمكان الافتراضي** hypothetical possibility : واله ة ص ود به، ذلك الإمكان الذي ينظر إليه كوسيلة لبلوغ هدف مرسوم ؛ مثل خطاطة لعلائق مفاهيم مجردة تمثل علاقات ممكنة تعطي شكلا خطاطيا حين يتم تمثيلها بصريا. وهناك من يذهب إلى أن هذا النوع من الإمكان (الافتراضي) ينطبق على الخيال مثل رايل Ryle في مؤلفه الموسوم "مفهوم الذهن" [العقل] The concept of mind[189]. ويتميز الوضع الأطروحي للأشياء الممكن افتراضها، بكونها، منظورا إليها "كما ـ لو"، أنها راهنة وواقعية ؛ عكس الوضع الأطروحي للأشياء المدركة أو المتذكرة حيث الأشياء تكون موجودة فعلا. ونرى أن هوسرل نفسه لم يتجاوز هذا الحد على الرغم من معارضته بين الخيال المحايد والأفعال

---

188 ـ ن.م.س.ص. 111.

189 ـ انظر : ن.م.س، ص.ص. 114 ـ 115.

الوضعية الأطروحية ؛ كما أن سارتر تراجع عن هذا الموقع نفسه ليموقع الخيال في اللاواقع المطلق.

بصفة عامة، يتخذ الامكان الافتراضي عدة صيغ منها :

1 ـ **الافتراض التفسيري** : حيث يتضمن الافتراض إسقاط فكرة أو مجموعة أفكار كتفسير ممكن وأولي لظاهرة معطاة ولا يكون ضروريا أن يصاغ في شكله العملي، لكنه يوضع لإضاءة منشإ أو حاضر أو مستقبل الظاهرة.

2 ـ **الافتراض اللعبي Pretinding** : ويتضمن أي وضع أطروحي ممكن بصيغة "كما ـ لو" ليس بقصد التفسير وإنما بقصد المتعة واللعب. وهذا الصنف هو الذي يؤسس الباروديا Parody (المحاكاة الساخرة) لدى الأطفال والكبار معا.

3 ـ **الافتراض الاستباقي**

وهو افتراض يقوم على صياغة فكرة تنبئ بمستقبل ظاهرة ما، ويتم التحقق منه عن طريق التجربة أو عن طريق توالي الأحداث والصيرورات البانية لها واقعيا إلى أن تصير مطابقة لمحتوى هذا الافتراض.

وفي الحالات الثلاث يقوم الإمكان بدور الوسيط وليس إمكانا محايثا، بل هو إمكان وظيفي لا أكثر. إمكان غير بنيوي. والفعل الخيالي من طبيعة إمكانية، جذريا، لذلك «لا يوجد مكان للنظر إلى الإمكان كوسيط أو وسيلة لأن ما نتخيله لا يتم اسقاطه على أداة لبلوغ هدف قائم في الواقع الموجه. الامكان الافتراضي، إذن، مجرد وسيلة تهتم بالمعرفة [حالة الامكان الافتراضي] أو باللذة [حالة الامكان اللعبي] أو بفعل الممارسة العملية [حالة الامكان الاستباقي] »[191]. أما الخيال فيختلف عن كل ذلك لأنه لا يملك أي مرجع معين[192].

لذلك سوف يهم الإمكان الافتراضي ـ نستنتج من عرض كيسي ـ فقط الأفعال الإدراكية والتذكرية والاستيهامية.

190 ـ ن.م.س، ص. 115.

191 ـ ن.م.س، ص. 115.

192 ـ ن.م.س.ن.ص.

2 ـ **الإمكان المحض** : نوع من الإمكان المسلم به والمفكر فيه لذاته وليس بغرض أي شيء خارجي. إنه سمة محايثة، لا يهم أن يتحقق من ورائها أي شيء آخر غير وجودها ذاته. لا تروم أي شيء يتجاوز فعل الخيال. بالتالي، فالامكان المحض هو الطابع الأطروحي Thetic caracter المميز لما نتخيله عما ندركه أو نتذكره. ويتجلى في عدة أنحاء وفي مختلف عناصر الموضوع الخيالي[193].

الإمكان المحض في المحتوى الخيالي : حين يتم تخيل موضوعات معينة : أشخاص أو أشياء فيزيائية أو أحداث أو أي كائنات أخرى ؛ ذلك لا يعني أنها واقعة أو ستصير واقعية بل تتخيل كموضوعات يمكن أن تكون. تقدم نفسها بما هي مجموعة إمكانيات. سواء تخيلت صديقا أو كائنا خرافيا (أسطوريا) فكلاهما يطرح كموضوع محض الامكان[194].

إن كل حالة وقائع متخيلة ممكنة بشكل محض لأن العلاقات فيما بين العناصر والأشياء المكونة لها هي نفسها محض ممكنة جوهريا وبطبيعتها. وكذا إطار العالم (الفضاء ـ الزمن) ممكن بكيفية لا تخضع لزمنية وموقعية معطاتين سلفا أو محددتين اختباريا. وضعية الإمكان المحض، هاته، هي طابعه الأطروحي بالذات. ولئن صار هذا الإطار ذا وضعية أخرى فإنه يخرج عن طبيعته الخيالية. إنه ممكن دائما وبضرورة وجوده ذاته[195].

الإمكان المحض في الهامش الخيالي : لسنا بحاجة إلى أي تفصيل بصدد الطبيعة الممكنة المحضة للهامش الخيالي. لأنه غير محدد أصلا وهذه ميزته في مجموع الظاهرة الخيالية. فهو محض الإمكان بداهة. وهو في هذا ينسجم مع بقية العناصر الأخرى[196].

الإمكان المحض في الصورة : يرى كيسي، أننا أمام الصورة نصادف وضعية أكثر إشكالا. ذلك لأن الصورة تكون معطاة ؛ أي أنها تحقق راهن. إلا أن إمكانيات تعديل

---

193 ـ ن.م.س، ص. 116.

194 ـ ن.م.س، ص. 119.

195 ـ ن.م.س، ص. 120.

196 ـ ن.م.س.ن.ص.

وتغيير صيغ ظهورها وتعددها وتغير نسيجها ودرجات وضوحها المتفاوتة ؛ كل ذلك، يفتح باب الإمكان المحض[197].

خلاصة

كل هذه السمات الجوهرية تؤشر، في صيغ تعالقها وتعقدها على حيوية الظاهرة الخيالية كما تمكن من تغيير الإشكالات السابقة الطرح من طرف التقليد الفلسفي والأدبي. يتم إذن تغيير العلاقة بين الواقع واللاواقع بمفهوم الممكن. وإشكال المقاصد المسبقة والغاية (وكذا الوعي ـ اللاوعي) بالتلقائية والمراقبة الذاتية ؛ السمتان المرتبطان بقيم من الضرورة الاختيارية أي أن اختيار مسلكية منهما تبعد بالضرورة الاختيار الثاني. كما أن الاحتواء الذاتي والبداهة الذاتية تطرحان تجاوز إشكالية إسقاط العمل الفني على واقعه والعكس ؛ وهما محكومتان بالضرورة العامة للرابط الشرطي والتزامني الذي يجمعهما حتما. هذا إضافة إلى أن اللاتعيين والامكان المحض سمتان تغيران الموقع الانطولوجي للخيال ـ الحقيقة (الصدق/الكذب..) إلى الاعتراف بالبعد اللاحدي واللامعين والممكن البحث في ذاته كحقيقة قائمة ؛ دون أن تخضع هاتان السمتان لأي ضرورة من الصنفين السابقين بل لضرورة جزئية فقط وليست اختيارية non optional trait necessity لأنها لا تشمل مجمل الظاهرة الخيالية، ويصوغ كيسي هذه العلائق بحسب نمط الضرورة الذي يجمعها في الجدول التالي[198] :

197 ـ ن.م.س، ص.ص. 120 ـ 121.

198 ـ انظر : ن.م.س، ص. 104.

الخصائص الجوهرية	نمط الضرورة الجوهرية
المراقبة الذاتية ـ التلقائية (منظور إليها كوحدات دينامية) الاحتواء الذاتي ـ البداهة الذاتية	1 ـ ضرورة ـ اختيار (عامة في مجالها تطبق على جميع مظاهر الخيال) 2 ـ ضرورة ـ خصيصة أ ـ عامة : تطبق، مثلا، على المراحل القصدية وكل مكونات أي مرحلة.
اللاتعيين ـ الامكان المحض	ب ـ جزئية : تطبق، مثلا على مرحلة الموضوع وحدها (وبشكل مختلف على المكونات المتغيرة لهذه المرحلة).

إن التصور الظاهراتي الذي عرضنا لمختلف تمظهراته، فتح آفاقا جديدة وحاسمة أمام بناء خطاب معرفي مغاير حول المتخيل. ويمكن اعتبارها حاضرة أيضا في مختلف تمفصلات النظرية المعاصرة للمتخيل. وذلك ما سوف نتناوله في الفصول القادمة.

القسم الثاني

من أنطربولوجيا المتخيل
إلى
شعرية المتخيل

الفصل الأول :
مداخل إلى نظرية المتخيل

لقد شكلت الأطروحة الظاهراتية المستند النظري لأحد أهم الأعمال الجذرية التي قاربت الخيال الشعري في القرن العشرين. نقصد شعرية كاستون باشلار التي سوف تشكل بدورها لحظة افتتاحية، ابستمولوجيا، في هذا السياق. هذا إضافة إلى العاصفة السريالية التي ستذهب بالنموذج الرومانسي إلى حدوده القصوى وهما معا رافدان أساسان لبناء انطربولوجيا المتخيل وكذا شعرية المتخيل.

1 ـ كاستون باشلار : ديناميات الخيال الشعري

بخبرة طويلة من البحث الابستمولوجي، في النظريات الفيزيائية والرياضية والبيولوجية الحديثة، يصوغ باشلار نظرية وجيهة بصدد سيرورة تطور الخطاب العلمي. موازاة مع ذلك، يقوم برحلة فريدة في تاريخ النظرية الشعرية، مقيما في فضاءات الخيال الشعري، مركزا على كشف "شعري" لعوالم ما أسماه بـ "الخيال المادي" حيث العناصر الطبيعية تصير لحمة الفعل الخيالي من خلال الصورة الشعرية. ويتطلب الأمر مع باشلار دراسة مستقلة لا يسمح بها المقام. إلا أن الوقفة ضرورية عنده ولو قليلا ؛ خاصة لتجسيد نقطة الانطلاق التي تمثلها أعماله بالنسبة لأنطربولوجيا المتخيل وشعرية المتخيل، على التوالي، لدى جيلبير دوران وجان بوركوس، إضافة إلى تمثيل خصوبة التصور الظاهراتي الذي يستلهمه.

ينطلق باشلار من عدة اعتبارات أضحت فيما بعد من مسلمات النقد الجديد (أوروبيا)؛ مكنته من تجديد البحث الشاعري من وجهة نظر فينومينولوجيا الصورة الشعرية ؛ فالعمل الشعري، لديه، فعالية محركة لوجودنا. يتسم باستقلال تام عن *ارغامات المحيط والماضي ويصوغ توجيها فعالا للانسان نحو آنه* ومستقبله :

«بصفة إجمالية، بمجرد أن يصير فن ما مستقلا، فإنه يأخذ انطلاقة جديدة. حينئذ، تكون هناك مصلحة في اعتبار هذه الانطلاقة روح فينومينولوجيا ما»[1].

إن موضوعة استقلالية العمل الفني تأتي بالتأكيد من النسب الرومانسي ؛ إلا أن باشلار يعتبرها استقلالية بانية. مجالها الفعل الذهني الواعي والقاصد لمعايشة حميمة مع أشياء العالم، كما تقال في الفعل الخيالي الشعري. بالتالي، تقدم لنا الصورة الشعرية تجربة عيش واقع جديد، مقصودة بتضافر مشترك بين وعي المؤلف ووعي القارئ يقول :

«مبدئيا، تجمد الظاهراتية ماضيا ما، وتضعنا وجها لوجه أمام نوع من الجدة nouveauté»[2].

إن موضوع الظاهراتية الشعرية عند باشلار هو ما تقدمه الصورة الشعرية من جديد وليس ما تعيد تكراره من تجارب سابقة ؛ دون أن تستعيد التمييزات الهوسرلية بين وعي الخيال ووعي الدلالة (الفارغ قصديا) بل من خلال ربط أساس ومحايث وعضوي بين الصورة (كوحدة خيالية) وبين تمظهرها اللغوي :

فـ «الصورة الشعرية انبثاق للغة، إنها دوما تقع، بعض الشيء، فوق اللغة الدالة. حين نعيش القصائد، تحصل لدينا تجربة الخلاص من خلال [ذلك] الانبثاق»[3].

تفترض الخاصيتان السابقتان (الاستقلال والجدة)، معالجة الصورة، كمعطى خيالي شعري، بدون مسبقات ولا إحالات مرجعية على ما يسبقها، وهو ما يوفره مبدأ الاختزال الظاهراتي حتى وإن لم يشر إليه باشلار صراحة.

ما سوف يميز الصوة الشعرية، إذن، هو جدتها وقدرتها على المفاجأة. إضافة إلى أنها فاعل معيش واع دون أن يعني ذلك نفي اشتغال اللاوعي فيها. إن الأمر يهم الشروع في روابط مصاحبة ومحبة مباشرة مع هذه الصورة وحركيتها وتحولاتها :

1 - G. Bachelard (1957), (12e éd. 1984) : La poétique de l'espace, PUF, p. 20

2 - ن.م.س. ن.ص.

3 - ن.م.س، ص. 10.

«إن الفينومينولوجي لا يذهب بعيدا. بالنسبة إليه، توجد الصورة هناك، يتكلم الكلام، كلام الشاعر يكلمه»(4).

يقدم الكلام الشعري تجربة عميقة في امتزاج الروح بحركية الأشياء والمعاني داخل الإنسان. ومن تم تولد صور غير معيشة من قبل. وتدعو الآخر لتعيشها لأول مرة لأن الأمر يهم «عيش غير المعيش والانفتاح على رحم اللغة»(5).

لذلك يبعد باشلار إسقاط حياة الشاعر على عمله وكذا إسقاط أي مدونة معرفية نفسانية على نصوصه بقصد تفسيرها بأصلها اللبيدي، باعتبار الخيال الشعري، من هذا المنظور، تساميا بالمعطى اللبيدي. غير أن باشلار يعتبر الصورة الشعرية تساميا من نوع آخر ؛ فهي «محيط من التسامي المحض، تسام لا يسمو بشيء [عكس تسامي التحليل النفسي]، مفرغ من حمولة الأهواء، محرر من دافع الرغبات»(6).

إلى جانب اهتمامه بالعناصر المادية الأربعة (الأرض، الهواء، الماء، النار) حيث يرصد حركية الخيال، فيها، كعلاقة بالدخيلة النفسية الفردية والجماعية والتي يجسدها انبثاق الخيال الشعري في تحويله لهذه العناصر إلى تجربة حميمة، يخصص باشلار - إلى جانب ذلك - أحد أهم أعماله، لمكان الحلم الذي طالما ارتاده التحليل النفسي ؛ لكن من زاوية مغايرة، ظاهراتية بالتأكيد. وينطلق فيه من الارتباط الجذري بين الصورة الشعرية والحلم. لكن التمييز الأساس الذي يقدمه بشلار، هنا، هو الإلحاح على الفرق والاختلاف بين الحلم الليلي والحلم النهاري rêverie (أضغاث الأحلام) :

«إن الحلم [النهاري] يضعنا في حالة الروح الناشيء. هكذا في دراستنا البسيطة لأبسط الصور، يكون طموحنا الفلسفي كبيرا. إنه إثبات أن الحلم [النهاري] يمنحنا عالم الروح وأن الصورة الشعرية تقدم شهادة على روح تكتشف عالمها، العالم الذي كانت تريد العيش فيه، حيث تخلص للعيش فيه»(7).

4 - ن.م.س، ص. 12.

5 - ن.م.س، ص. 13.

6 - ن.م.س، ص. 12.

7 - G. Bachelard, 1960 , éd. 1986) : La poétique de la rêverie, PUF, p. 14

الراهن، *لكن دون أن تصير هوسا مرضيا*، ودون *انزعاجات واضطرابات القلق المترتب* عن ارغامات العالم الخارجي. إنها حلم سعيد، "معرفة فرحانة" إذا استعرنا تعبير نيتشه، تخلق عالم الراحة والهدوء والسكينة (راحة الأبد) مع أحلام الأرض والأعماق، وحركات السمو والانطلاق الحر مع "الهواء والأحلام"، كما تهبط عميقا في منتجعات الحياة الحمـ ـمة والطفولة الحاضرة باستمرار، مع أحلام المياه والأنوثة. في كل هذا، يعتبر الخيال "هرمون المعنى"، ولهذه الاستعارة الحيوية قوتها في التأشير على دينامية الخيال الشعري كطاقة توليدية للمعنى الذي يشكل، بانفتاحه، ملتقى "سعيدا" بين وعي المؤلف ووعي القارئ.

إن طريقة التحليل التي ينهجها باشلار طريقة "محلية" تتبع الصور المنفردة في أعمال شعرية عديدة، لهذه الصور روابط، موضوعاتية، تشيد انسجاماتها وتوافقاتها. وهو بذلك يعي محدودية هذا الاجراء المحصور في فضاء الصور الجزئية، يقوده في ذلك العمل على تأسيس فينومينولوجيا للصورة الشعرية معتبرا إياها أولية ومحلية مادام موضوعها الصورة المعزولة عن النص[8]. ويرى أن ما لم تحققه هذه المقاربة الأولية، أي ما يخص تأليف النص ككل، من مهام "فينومينولوجيا شاملة".

يحدد طريقة عمله كالتالي :

«في البحث الظاهراتي الأول في الخيال الشعري، تشكل الصورة المعزولة، والجملة التي تنميها والبيت أو المقطع أحيانا، حيث تشع الصورة، [تشكل] فضاءات لغوية على التحليل الموقعي topo-analyse أن يدرسها»[9].

تحليل الفضاءات المحلية للصورة. هذه هي المهمة الأولى إذن، وقد مكن العمق والغزارة اللذان يسمان عمل باشلار من الملامسة الفعلية للامتداد الانطربولوجي للخيال، كما سوف ينظر له تلميذه جيلبير دوران الذي يؤكد على المنعطف الحاسم الذي تشكله *أعمال باشلار في هذا السياق* ؛ ذلك أنه : «بعد باشلار، لم يبق سوى تعـ ـمـ ـم «الانطربولوجيا المحدودة» [التي أنجزها] وهو تعميم سيعمل على إدماج أكثر للقوى الخيالية في قلب فعل الوعي»[10] ؛ بل إن دوران يعتبر التطور الحاصل - راهنا - في

---

8 - باشلار، 1957 (طبعة 1984)، ن.م.س، ص. 8.

9 - ن.م.س، ص. 11.

10 - G. Durand, 1964 : L'imagintion symbolique, PUF, p. 81

المعرفة العلمية قد دشنه باشلار، ويصفه بـ "التغيير الكبير" ؛ وهو ما لم يحدث حتى مع ديكارت. ميزة هذا التطور هي التداخل بين الخطاب العلمي وخطاب الخيالي الشعري ؛ يقول في ذلك : «سوف تكون مرحلة «ما بعد باشلار» لحظة تاريخية وثقافية، إذ يصير موجها modalités المعرفة [العلم - الشعر] - مع احتفاظ كل واحد منهما بكيانه - بالتأكيد، مادامت خصوصية التطبيق هي ما يحدد مناهجهما في آخر المطاف - متوافقين convergents في شكل فلسفة للمجموع d'ensemble ذات أشكال قبلية غير كانطية وتزمن غير هيغلي للظواهر وحدود غير كونتية للموضوعات وعلاقات جدلية غير ماركسية وأخيرا ذات مناطيق logiques غير إرسطية (...) »[11].

ويكرس باشلار جهده في الاتجاهين المتعاكسين (العلم والشعر) وهو ما يشي [illegible]، دعائم "الروح العلمية الجديدة". مما أسهم في خلق التفاعل بين الخطابين بعيدا عن الإقصاء والهـ[illegible]ة التي تطبع الخطاب العلموي التجريبي. وذلك ما يشكل بحسب دوران "اللحظة الابستمولوجية" المسماة "ما بعد باشلار"، لحظة تثمن من شأن الاستشكاف وإعادة الاعتبار للروح والعرفان كما تلتحم بطموح الرومانسية الألمانية إلى بناء "فلسفة طبـ[illegible]ة" naturphilosophie حيث تتساوى القيمة الابستمولوجية للمعرفة "العقلانية" و"المعرفة الخيالية"[12].

إن الحفاوة الجدية التي يندرج بها باشلار في ميدان الخيال الشعري مكنت وهيأت الحقل الملائم لرد الاعتبار للشعري في صميمه والتخلي عن النظر إليه كشكل فارغ - معرفيا - يحال عليه عبر عدد من المدونات المعرفية لتفسره ؛ مما أسهم بجلاء في بناء الأنطربولوجيا والشعرية الخياليين.

وليست هذه الوقفة عند باشلار سوى إشارة، لهذا العبور الإبستمولوجي وما رافقه من تحولات.

2 - العاصفة السريالية

لقد شكل الفعل الثقافي السريالي رجة ورد فعل قوي ضد القيم المهيمنة على

[illegible] - G. Durand, 1988 : Le grand changement ou l'après-Bachelard, in Cahiers de l'Imaginaire, nouvelle série. n° 1, Ed. Privat, Paris, pp. 9.

[illegible] - ن.م.س، ص. 12.

القرن العشرين، بالاتجاه غير المشروط للإقامة في مملكة الخيال الشعري الحر تماما. لذلك سوف يمارس السرياليون تأثيرا قويا في تأسيس نظرية المتخيل المعاصرة.

في أحيان كثيرة، يصير توصيف "السريالي" دالا على نوع من الهذيان الذي لا منطق له. هذا ما تتجه إليه بعض تداولات المصطلح في الحقل الثقافي الغربي وكذا العربي المعاصر. ذلك ناتج عما وسم ممارستها من "عنف نظري" أيضا، إلى جانب انفتاحها وعدم تساهلها مع المقولات الجاهزة للنظرية الشعرية العامة والسائدة. مع السريالية نكون أمام الأسبقية الحاسمة للخيال في الشعر. أسبقية مفتوحة باطلاق على فعل الحياة ؛ حرية الذات في ملامسة الوجود والفعل فيه. تكمن أهمية الدفعة السريالية في منح الخيال موقعا معرفيا خاصا حتى في امتداده خارج الشعر نفسه (الرسم مع دالي، السينما مع لويس بونويل..). لا يركن السرياليون إلى الاقتناع بسهولة بلوغ مراميهم. ويحدد بريطون أولويات، مرحلة البيان، الأول، للسريالية كالتالي :

«كان الأمر يهم العودة إلى مصادر الخيال الشعري (...) والتشبت بها. وذلك ما لا أزعم القيام به. لابد من تحمل الكثير من أجل الإقامة في هذه الأقاليم القصية (...)»[13].

ولم يكن هدف السريالية، فقط، إقامة مدرسة شعرية جديدة تماما،تدعي نفي وهدم كل سابق عليها، كما يوحي بذلك المناخ العام الذي أحاط بالمجال السريالي، بل نجد بريطون يعيد الاعتبار لسابقيه. لذلك سوف ينفض بريطون الغبار عن شاعر منسي سيصير موقعه حاسما في الشعر الحديث والمعاصر، نقصد عنايته بنشر "أغاني مالدورور" للوتريامون. كما أنه يرجع استعمال مفهوم "السريالي" نفسه إلى جيرار دونيرفال وكذا طوماس كارليل. إضافة إلى أن استعمال هذا المصطلح، جاء على إثر ممارسة الكتابة الآلية المتحررة من كل قيد فني أو اجتماعي جاهز، وكان ذلك مصحوبا بإهداء لگيوم أبولينير :

«في ذكرى گيوم أبولينير، الذي كان قد توفي، والذي كان في عدة مناسبات يبدو لنا أنه كان يقوم بتدريب من هذا النوع [الكتابة الآلية] ؛ قررنا، سوبولت وأنا، أن

13 - A. Breton, 1929 (éd. 975) : Manifestes du Surréalisme, éd. Gallimard, p. 29

نسمي هذه الطريقة الجديدة في التعبير الصافي ب "السريالية" وهي طريقة امتلكناها وتأخر أصدقاؤنا في الاستفادة منها »[14].

على مستوى البناء النصي لا تولي الكتابة السريالية اهتماما كبيرا لما هو جزئي (*الكلمة*) *واقفة بذلك على طرف نقيض من التيار المستقبلي الإيطالي الذي تزعمه* مارينيتي. حيث أن هذا التيار يركز على دور الكلمة المقذوفة في النص بشكل حر تماما كـ محرك لخيال شعري منطلق حربي و"هدام" (بحوثه تلك تزامن الحرب الأولى عالميا).

يحدد مارينتي تصوره للخيال :

«أعني بالخيال، دون خيوط الحرية المطلقة للصور أو التماثلات المعبر عنها بكلمات منحلة délié بدون الخيوط الرابطة للتركيب، وبدون أى علامات ترقيم (...)»[15].

على العكس من هذا التصور الذي "يقيم خيالا للدليل"، يذهب بريطون إلى نوع من خيال الخطاب أو الكلام المترابط والمبني على تركيب معين، لأن بريطون يتجه إلى خيال شمولي وتركيبي مكمنه الجملة والنص دفعة واحدة. ولا ينحصر فعل الحرية السريالية، لديه ولا يضمنه نزع الكلمة عن محيطها وعزلها عنه بحيث تصير محصورة في فضاء خال من أي روابط ؛ يقول في ذلك :

«يجب أن يكون المرء أضعف المبتدئين حتى يعير بعض الاهتمام لنظرية المستقبلية حول "الكلمات في حرية" القائمة على الاعتقاد الطفولي بوجود واقعي ومستقل للكلمات»[16].

إن فعل الحرية إياه، سرياليا، يحدث بالانعطاء المدهش للجملة الشعرية أو القصة بكاملها وهي تنكتب بكيفية ذاتية وعفوية من خلال الكتابة الآلية

14 ـ ن.م.س، ص. 36.

15 ـ Marinneti : L'imagination sans fils, cité in Burgos, 1982, Poétique de l'Imaginaire. Seuil, p. 34

16 ـ Breton : Légitime défense, Point du jour (1934), Paris, Gallimard, 1970, p. 42, Cité in Burgos, 1982, op.cit, p. 30.

L'écriture automatique، التي ليست، بأي حال، كتابة مطلقة الحرية وفوق أي شروط فنية[17]، فبهذا المعنى، «تنعطي الصور السريالية عفويا لصاحبها»[18].

يسعى المشروع السريالي، على مستوى أعم، إلى استعادة قيم الجمال التي أقصتها الحضارة البورجوازية، فكل مدهش [رائع وعجيب] جميل بالضرورة. هذا مع الاعتراف *بنسبية البحث عنه مادام الفعل الخيالي يغير مواقعه من فترة لأخرى* :

«لا يبقى ما هو رائع على ما هو عليه في جميع الفترات ؛ إنه يساهم بشكل مبهم في نوع من الكشف العام الذي يحضرنا تفصيله فقط ؛ إنه التقلبات الرومانسية والعرض الحديث للأزياء، أو كل رمز خاص بإيقاض الحساسية الإنسانية في زمن ما»[19].

إن رغبة الانفتاح التي تقود الشعرية السريالية في الزمان والمكان، مكنتها من ممارسة خيالية شعرية. بكل معاني هذا التعبير وشموله لتجربة الإنسان في العالم. وفي ذلك حاول السرياليون خلق حياة شعرية حقيقية لا تخضع لأي ترتيبات شكلانية أو بلاغية بل يقودها المدى الإبداعي للإنسان في طاقته الحيوية دون أن ينفصلوا عن سياقهم الثقافي بل من أجل تغيير قيمه الجمالية والاجتماعية، أي خلق حس جديد تماما ذي روابط، متحررة ومختلفة، بالجوهر الإنساني بما فيه من جميل ورائع، بعيدا عن قهر المجتمع البورجوازي الاستهلاكي وعقلانيته المفرطة. لذلك كان الخيال الشعري معتمدهم الرئيس لأنه وحده المؤهل لهذه المهمة. مهمة، ليست مع ذلك سهلة المنال.

3 ـ الصورية Imagism : بوند والصورة المحكمة

عازرا بوند، الشاعر الأمريكي المغضوب عليه من طرف الحلفاء في الحرب الثانية. كان قد أسس في بدايات القرن الحالي أيضا مدرسة شعرية تدعى Imagism. لكن هذا لا يعني أن بوند حصر هموم نظرته الشعرية في حدود الصورة. ووقوفنا عنده يؤكد أن الشعراء ليسوا فقط مشغولين بصوغ خطاب "خيالي" حول الخيال الشعري. لأن تصور بوند

---

17 ـ وهو ما ينطبق عليه تماما ما أسماه إدوار كيسي بالتلقائية والمراقبة الذاتية (انظر عرضنا لهذا التصور، سابقا).

18 ـ بريطون (1929)، ن.م.س، ص. 50.

19 ـ ن.م.س، ص. 26.

الهايكو haiku اليابانية في قصيدة in a station of the metro "في محطة الميترو"، واصفا هذا الصنف من الكتابة الشعرية بأنها "قصيدة ـ صورة" ومحدداً إياها بأنها :

«شكل من المراكبة [بين الأفكار]، بحيث يمكن القول : هناك فكرة توضع فوق أخرى»[22]؛ هذا إضافة إلى اهتمامه البالغ بالشكل الإيديوغرافي للكتابة الصـ ـيـة وطبيعتها الأيقونية (الطبيعية في روابطها بالعالم). ومن تم تصوره المفتوح للكتابة الشعرية ككائن حي، دون إعلاء أسبقية للخيال على غيره، لأنه مكون متحول خلال كل تجربة شعرية وليس صادرا عن نسق بلاغي أو فكري، بل تجسيد حي لهذه التجربة يقول :

«أعتقد أن هناك محتويات "سائلة" fluides كما توجد محتويات "صلبة"، بحيث يمكن لبعض القصائد أن تتخذ شكلا كما يكون لدى شجرة ما شكلها. وقصيدة أخرى كالماء الذي نصبه في كأس (...)»[23].

إن الخيال الشعري، هنا، يحيل على عناصر الطبيعة بما هي الرمز نفسه[24] حيث نجد صدى الممارسة الرومانسية. كما أنه يقترب من باشلار مادام يعطي «الانطباع بولوج حدود الزمن والفضاء»[25].

يمثل بوند إذن تصورا آخر أكثر اهتماما بالمعطى الشعري نفسه. على الرغم من أن النزعة الصوروية لم تستمر طويلا، فقد كان عطاء بوند أكبر من أي مدرسة. إنه صرح شعري قائم.

خلاصة

إن الأثر الباشلاري والسريالي إلى جانب الرومانسية والصوفية هي من الانساب الجلية لانطربولوجيا المتخيل على أن بوند ليس بعيدا عن "شرف الشعراء" في بناء هذه المملكة الرحيمة.

انساب انحدر منها الصرح النظري الشاسع لجلبير دوران، ضد كل ما يعتبر الخيالي

22 ـ E. Pound, 1960 : Gaudier - Brzeska, A. Memoir (1916) (Hessle, Yorkstire Marvell Press), p. 121, Coted in Antony Esthope, 1983 : Poetry as discouse, new accent, Methuen, London and New York, p. 138.

23 ـ E. Pound, 1980, op.cit, p. 33

24 ـ بوند، 1980، ن.م.س، ص. 32.

25 ـ ن.م.س، ص. 25.

منتجا للجهل والفكر "البدائي"، ضد كل عقلانية امبريالية مركزية. نتوج هذا العبور إلى جلبير دوران بالاستهلال الذي يفتتح به مؤلفه الضخم عن انطربولوجيا المتخيل والمقتبس من بريطون في بيان السريالية :

«الخيال وحده يستطيع أن يثير انتباهي إلى ما يمكن أن يكون، ذلك يكفي لنزيل قليلا من الممنوع المهول، يكفي أن ألجأ إليه دون أن أخاف من الزلل (...)».

يشتغل تمديد الخيالي إلى نوع من المعرفة الأساس للإنسان ضد تاريخ طويل من النزعة المحرمة للصورة Iconoclasme. كما أنه يعيد ترتيب البيت المعرفي لابستيمات النموذج Paradigme الآخذ في التكون منذ مطلع القرن العشرين والمصنف عادة في خانة اللاعقلانية، حتى حين يتعلق الأمر ببعض نظريات العلوم الدقيقة التي تسير في هذا السياق. بالتالي لن يبقى الخيالي مجرد موضوع (محتوى معرفة ثابت ومقولي) للنظريات الفلـ فـ ـة والأدبية والعلمية، بل سوف يصير اجراء ابستمولوجيا يموضع ـ هو نفسه ـ هذه الخطابات في مضمراتها الكامنة.

وإذا كان الموقع الخيالي مسكونا بالهوى الشعري والحلم الفلسفي والشغف الصوفي، فقد صار يخترق اللغات الواصفة والطبيعية معا، من خطاب الشعر والعرفان إلى خطاب الفيزياء النظرية والرياضيات والبيولوجية الجزيئية.. قد يبدو أن هذا التحديد نفسه يلغي تفرد الخيال الشعري لكن اشتغال الخيالي في هذه المواقع ليس سكونيا ولا حتى على نفس الدرجة والطبيعة. فضمن هذا السياق العام، تهيأت الإمكانيات العلمية للبحث في "اله - خيل" سواء كنظرية عامة تنحدر، فلسفيا، من النموذج الرومانسي والصوفي والفينومينولوجي. أو كاجراء إقليمي يعبر مجال الذات (علم النفس) إلى الممارسات الثقافية والرمزية المشتركة (الانطربولوجيا) أو إلى الكتابة الإبداعية والمجال الفني. إمكان يهيء بناء أجهزة نظرية ذات كفاية تفسيرية، نسبيا، وبمنطق جديد يتكون ضمن الشروط التي أشرنا إليها سابقا ـ مع جيلبير دوران، بصدد "اللحظة ما بعد الباشلارية" ابستمولوجيا.

ضمن هذا التصور، تمتلك انطربولوجيا المتخيل ـ كما يطرحها ـ جيلبير دوران ـ ملاءمتها الحاسمة. خاصة في تساوقها مع تطور وانفتاح النظريات العلمية ومرونة مقترحاتها التي سنعمل على تقديم مفصل لها خاصة وأن أهم عمل لدوران لم يترجم لحد الآن إلى العربية بالكامل.

الفصل الثاني :

1 ـ الحدود والآفاق : المتخيل كاستراتيجية للقراءة المتضافرة

يتأسس مشروع جيلبير دوران في بناء انطربولوجيا المتخيل، خاصة في كتابه "البنيات الأنطربولوجية للمتخيل" (1960)، على تجربة ثقافية ذات ثراء موسوعي. فإلى جانب تمكن خطابه الفلسفي ـ العلمي، تتعدد مرجعيات مصادره النظرية التي ذكرنا بعضها سابقا. كما أن حسه الاختباري والإجرائي ذو طابع تركيبي وجيه وصعب أحيانا، على الضبط، لتنوعه وعمقه. هذا إضافة إلى أن دراسته تعبر ثقافات العالم في عمقها التاريخي الممتد حتى العصر البرونزي. وكذا في شمول جغرافياتها الرمزية للأساطير والرموز والطقوس، والممارسات الشعرية والمنتوج الفني والتقني والممارسات الدينية... عمل يقوم على التفاعل بين عدة أقاليم معرفية تشمل علم النفس والتحليل النفسي (الاعماقي خاصة) والبيولوجيا (علم الأفعال المنعكسة réflexiologie) والابستمولوجيا والشعرية والاتنولوجيا وعلم الاجتماع والفلك والسحر واللاهوت..

غير أن دوران يموضع كل هذه التفاعلات في نهاية القرن العشرين على محورين أساسين هما الشعر والعلم ؛ انطلاقا من تفاعلهما في الأثر الباشلاري الذي شكل لحظة انطلاق ابستمولوجية جديدة، لم يكن كتاب "البنيات" سوى إحدى نقاطها. إن هذا الترابط المتبادل بين "محاور الشعر" و"محاور العلم"، هو ما يكون اللحظة الابستمولوجية التي سماها "مابعد باشلار". لحظة ثقافية حيث يعمل "الشيء في ذاته التقني" "nouménotechné" في المختبرات الدقيقة، نفس المحورات(*) thématisations، بما فيها

(*) بالمعنى الذي يعطيه جيرالد هولطون للمحوريات ؛ كـ «مجوعة أفكار ضمنية ومتعارضة توجه اشتغال الخطاب العلمي (...)»، انظر : G. Holton, 1981 : L'imagination scientifique, Ed. Gallimard, p. 9

نفس المفاهيم العامة، للجرد الفينومينولوجي لمصادر واشتغالات الروح الخيال imageant[1].

منذ بداية الستينات إذن، خطا دوران باتجاه إرساء علم للخيالي من خلال بناء نظري نسقي ؛ فرضيات واختبارا. ولن نخفي الصعوبات التي تصادف تقديم مشروعه منهجيا ؛ لما فيه من تنوع وتعقيد وحركية. لابد إذن، من مقاومة البحث عن الخيوط الظاهرة والسريعة النمذجة وكذا أي تقديم انتقائي يسعى إلى اقتناء أدوات جاهزة لقراءة النصوص. فذلك ما لا يمنحه دوران، على الرغم من إمكانات الاختزال النظري المتوفرة في عمله، نظرا لقدرته على صورنة علمية دقيقة لمجال المتخيل. وهو أيضا ما يفتأ ينبه إلى حركية الخيالي وعدم خضوعه لأي إجراء تصنيفي مسبق التصور. لكل نص ثقافي تغيراته وتفرداته، وبالتالي فالمنطق الخيالي يتجاوز كل شكلنة صورية. سوف نقدم مشروع دوران والمعروف بـ "نظرية المسار الأنطربولوجي" مستعينين، حين يتطلب الأمر، بتصورات أخرى تتضافر معه. وضمن هذا السياق يهمنا عمل دوران في إنجاز "وصف فينومينولوجي حقيقي لمحتويات الخيال»[2].

2 ـ مصطلحية المتخيل

بدءا، يسعى دوران إلى ضبط محيط موضوع دراسة المتخيل محاولا تجاوز سلبيات سابقيه. ولذلك يصرح بأن المنهج العام الذي يسلكه سوف يكون ذريعيا pragmatique ونسبيا تماما[3] مستندا إلى تقص اختباري لمتون بحثه. وبما أن مستلزمات هذا البحث تتطلب مصطلحية مضبوطة، يقوم بتحديد مجاله أمام وضعية التنافر الشديد الذي يعرفه ميدان المتخيل. تحديد المصطلح هو أيضا رسم لحدود الموضوع وموقعة المتخيل ضمن تصور نظري متميز عن الصنافات السائدة. من تم مطلب صياغة جهاز مفاهيمي متكامل وفعال من حيث قدرته التفسيرية.

إن المفاهيم المتعلقة بالمتخيل يسودها كثير من الغموض وتضارب الاستعمال، مما يترتب عنه تداخل هذه المصطلحات ببعضها مثل «الدليل والصور والرموز والأمثولات

---

1 ـ ج. دوران، 1988، ن.س، ص. 12.

2 ـ G. Durand, 1960 : Structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, p. 437

3 ـ ن.م.س، ص. 40.

allégories والإشــــارات emblèmes، والأنمــاط الجــامـعــة archétypes والرســــوم schémas والترسيمات schèmes والتصـاوير illustrations والتمثيلات représentation والرسوم البيانية diagrammes والإيجاز synopsis...[4].

1.2 ـ فرضية دلالية الصورة

ينطلق دوران ـ وآخرون سنشير إليهم ـ من فرضية أن الصورة مولد دلالي بطبيعتها وليست إشارة م ة ص ولة عن معناها. «لقد انطلقنا ـ يصرح ـ من تصور يسلم بدلالية الصورة sémantisme ومن واقعة كونها ليست دليلا، بل تحتوي ماديا وبشكل ما، معناها»[5].

لم تعد الصورة موضوعا معزولا، كما هو الأمر عند باشلار، بل تدخل في محيط عضوي متفاعل، مما سيمكن من بناء «نظرية للمعنى الأقصى suprême للوظيفة الرمزية»[5 مكرر].

للصورة، إذن، وظيفة رمزية، محفزة، وليست إشارة اصطلاحية واعتباطية. من تم إبعاد الدليل عن حدودها وتقريبها من الرمز لطبيعته التحفيزية.

ينضم دوران بهذا الاختيار، كتصور ابستمولوجي، إلى عدد من الباحثين (مرسيا إليـاد، كـارل يونغ، روني ألو..) الذين يجـ ـمـعـون على إلحـاق الصـورة كـمكون مـادي وفضائي، بالرمز. وهذا الأخير دائما يحتوي ـ عندهم ـ «على فكرة جمع بين "معنى" وبين "صـورة"، أي في الواقع بين مظهـر "م ع ـ ش" (المعنى) وبين مكون "فضائي" (الصورة)»[6].

الصورة إذن فاعلية دلالية لا تشغل إواليات الإحالة الاتفاقية بل إن اشتغالها متغير وقابل للتحول حسب المحـ ـط كما أنها قادرة على الاندماج في غيرها. إنها مشغولة

4 ـ ن.م.ن.ص.

5 ـ ن..م.س.، ص. 60.

5 مكرر ـ ن..م.س، ن.ص.

6 ـ Yves Durand 1987 : Exploration de l'imaginaire, Ed. L'espace bleu, Paris, p. 16

ونشير إلى أن ييف دوران باحث يهتم أساسا بمجال علم النفس وعلاقته بالأنماط الخيالية وقد قدم جيلبير دوران لهذا المؤلف المذكور. وتقوم أعماله أساسا إلى عينات تجريبية، يحللها في ضوء تصوره.

بحركية الإنسان ذاتها بما هو فاعل رمزي. لذلك فهي مختلفة عن الدليل، وتخرج دراستها عن ميدان الدلائلية. وينحدر هذا التصور خاصة من كارل يونغ (1958) في حده الأساس للرمز :

«إن مفهوم الرمز كما أتصوره لا يشترك في أي شيء مع المصطلح البسيط للدليل. إن الدلالة الرمزية والمعنى الدلائلي شيئان مختلفان على الإطلاق (...) إن الرمز يفترض دائما أن التعبير المختار يعين أو يشكل، بأكبر قدر ممكن، بعض الوقائع التي تكون مجهولة نسبيا لكن وجودها قائم أو يبدو ضروريا»[7].

وضمن هذا السياق أيضا يعود ج. دوران إلى يونغ بخصوص تحديد الوظيفة الرمزية: «الوظيفة الرمزية لدى الإنسان [كما يرى يونغ] مكان "للعبور" lieu de passage والجمع بين الأضداد : الرمز في جوهره وحتى في اشتقاقه (الألماني : Sinnbild) هو «الجامع بين أزواج متعارضة» وسوف يكون بعبارة أرسطية ملكة "الجمع معا" بين المعنى (Sinn) الواعي الذي يدرك ويقسم الأشياء وبين المادة الأولية (الصورة Bild التي تحايث عمق اللاوعي)»[8].

2.2 ـ الصورة/الدليل/الرمز

موقعة الصورة إذن، داخل الوظيفة الرمزية يتطلب الوقوف عند هذا المفهوم (الرمز) والفرق بينه وبين الدليل اللغوي ؛ لتفصيل ما أشرنا إليه عند يونغ، لأنه ينبغي تحديد طبيعة الاشتغال الدلالي لكل من الرمز والدليل مادامـا متمايزين جوهريا.

إذا كان الدليل اللغوي كما بلورته اللسانيات والسيميولوجيا، يختص باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وهو أمر صحيح، فإن حد الصورة بما هي رمز يحيل مباشرة على طبيعته غير الاعتباطية لأن :

«المماثل analogon الذي يكون الصورة ليس قط دليلا اعتباطا تم اختياره، بل إنه

---

7 ـ C.G. Jung, 1958 : Types psychologiques, éd. Librairie de l'Université, Genève, pp. 468 - 469

8 ـ ج. دوران، 1964، ن.م.س، ص. 64.

دائما رمز. ولأنها افتقدت هذا الحد للصورة كرمز، كانت النظريات السابقة قد تركت فعالية المتخيل تتبخر[9]».

قد يبدو أن من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة، والاحتفاظ بمكونها التماثلي الذي يشير إلى التعيين الذهني لصور الأشياء. لكن دوران (1960) يصر على الخاصية التعبيرية والكلامية للصورة الرمزية. ف «الرمز المتخيل هو الوجه النفساني لهذا التعبير ؛ إنه الرابط العاطفي التمثيلي الذي يجمع بين متكلم ومحاوره»[10]. ذلك أن البعد الرمزي هو الذي يحقق شمولية وكونية مقاصد اللغة على اختلاف تحققاتها[11]. فالرمز رابط بين طرفين علاقتهما تحفيز طبيعي وليس اصطناعيا تتفق بشأنه عشيرة لغوية معينة ؛ إنه يتجاوز طبيعة اللغة كعرف واصطلاح.

من تم يتضمن «الرمز الذي يؤلف الصورة، تجانسا بين الدال والمدلول، في ظل دينامية منظمة. وتختلف الصورة، حينئذ كليا، عن اعتباطية الدليل»[12]. إن الوظيفة الرمزية للصورة حركة في اتجاه معنى خارج عن نظام الاحالة وقواعدها المحددة سلفا في اصطلاح الدليل ؛ لذلك يؤكد يونغ مرة أخرى أن الرمز يعبر عما لا يمكن التعبير عنه : إذ أن «الرموز الحقيقية الأصلية هي محاولات للتعبير عن شيء لا يتوفر بعد على أي عبارة لفظية (wortbergriff)»[13] ويذهب جاك بريل إلى حد اعتبار الدليل مثيرا يحدث في كل مرة نفس ردود الفعل، أما الرمز، على العكس منه، فيُسْتَقْبَل كما هو، وليس مجرد تمظهر فزيائي بسيط كالدليل. لذلك يخلق الرمز علاقات جديدة ويحافظ على مظهره المتحول دلاليا ؛ أي ما «يتضمن بالضرورة في غلاف كل العلاقات غير المزدوجة التي ندركه من خلالها»[14].

يؤدي هذا التعارض الجوهري بين الدليل والرمز، مباشرة إلى إقصاء الصورة والرمز من ميدان الدلائلية. موقف جازم، من يونغ إلى دوران وباحثين آخرين سلكوا نفس المسار، كجاك بريل وروني الو. لذلك نضئ بهم عمل دوران.

---

9 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 25.

10 - ن.م.س، ص. 27.

11 - ن.م.س. ن.ص.

12 - ن.م.س، ص. 25.

13 - Cité in J. Bril, 1977 : L'invention comme phénomène anthropologique, éd. Ckincksieck, p. 68

14 - ن.م.س، ص. 69.

تعدد القيم الدلالية للصورة في اشتغالها الرمزي يؤدي أيضا إلى إبعاد مبدإ ثان يقوم عليه الدليل (بعد الاعتباطية) وهو خطية الدال. ليس الرمز، بالعكس خطيا بتاتا ولا تتوالي وحداته سطريا، قسرا، في اتجاه خطي مادام من طبيعة غير دلائلية، ولذلك فميزته تعدد قيمه polyvalent[15].

قد تتراءى فرضية دلالية الصورة مثيرة لبعض اللبس رغم التمييز الحاسم الآنف. إلا أن هذه الفرضية منطلق لعلم دلالة خاص بالصورة في وظيفتها الرمزية مما يجعل اشتغال سيروراتها الدلالية مخالفا للاشتغال الدلائلي. إن "العلاقات الرمزية" تتضمن تجمعا accumulation من العلاقات التماثلية الممكنة والجديدة دائما. حينذاك، يمكن اعتبار المدلول [الرمزي] غير تام في كل لحظة كعنصر بسيط في سيرورة زمنية لا تنتهي ويشارك فيها الدال نفسه[16]».

إن طبيعة الإمكان المحض، كما حدده كيسي، هي التي تسمح للفعل الخيالي، متجسدا في الصورة، بانفتاح المدلول وتغيره وملامسته لوقائع جديدة.

هنا أيضا نجد مرسيا إلياد حاضرا بقوة في تصور ج. دوران، إذ يرى أن التفكير الرمزي ملازم للإنسان وليس محصورا في تعابير الطفل والشاعر والمجنون، إنه :

«سابق على اللغة والعقل الاستدلالي. يكشف الرمز عن بعض مظاهر الواقع - الأكثر عمقا - والتي تتعدى أي وسيلة أخرى للمعرفة. ليست الصور والرموز والأساطير إبداعات لا مسؤولة من طرف الناس ؛ إنها تستجيب لضرورة تقوم بوظيفة تعرية صيغ الكائن الأكثر سرية (...)[17]».

لا تقدم الصورة الرمزية شفرة مسبقة منتهية ومغلقة، يمكن بالعودة إليها حصر دلالاتها. لا تقدم معنى تصوريا، بل طريقة في الوجود، تظل دائما في حاجة إلى أن تعاش من جديد[18].

---

15 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص.ص. 28- 29.

16 - René Aleau, 1982, : La science des symboles, Payot, Paris, p. 57

17 - Mercia Eliad, 1952 : Images et symboles, Gallimard, Paris, pp. 13-14

18 - دوران، 1964، ن.م.س، ص. 23.

لابد من التميز بين الصورة الرمزية والصورة البسيطة ذات الانعكاس الخارجي ؛ والتي تنتجها آليات "اقتصاد المحاكاة" ؛ هذا دون أن ننفي المحاكاة (المماثلة) وندخلها كمكون انطربولوجي طبيعي في اشتغال الصورة الرمزية ذاتها. إنها صورة داخلية بالمعنى الذي يعطيه يونغ لهذا المفهوم :

«الصورة الداخلية مقدار مركب complexe مؤلف من مواد أكثر تنافرا وذات أصل متنوع دائما ؛ لكنها ليست خليطا بسيطا، بل منتوجا له وحدته ومعناه الخاص في ذاته. الصورة تعبير مركز عن المقام النفسي الشامل (...) ويستجيب هذا التجميع، من جهة، للإبداعية الخاصة باللاوعي، ومن جهة أخرى، لتأثير الحالة الآنية للوعي (...) ولا يمكننا تفسيرها لا بهذه ولا بذاك مفصولين، بل باعتبار علاقتهما المتبادلة»[19].

إن الصورة الرمزية تتحرك بالطاقة الكامنة للاوعي. كما يوجهها الوعي نحو معيشاته (التحليل النفسي والتحليل الظاهراتي معا). باختصار ؛ ليست الصورة نسخة للعالم الخارجي بل منتوج تفاعل الذات مع هذا العالم.

لكن الحديث عن صورة أو رمز - بهذا المعنى - ذو فائدة ضئيلة، في إطار انطربولوجيا المتخيل عند دوران. يجب على البحث أن يتجه نحو مسارات الديناميات التي تحرك وتنظم مجموعات الصور والرموز لأنها تشكل، بذاتها وفيما بينها، مجموعة ذات انسجام، تحركها بنيات عابرة للثقافات. إذ أن هذه المجموعات من الرموز تنتظم وتتناظر داخل حقل دلالي معين، له صفاته وآليات اشتغاله الخاصة، حتى لو كانت المعطيات الأولية متنافرة ومتباعدة من حيث نسبها الجغرافي الثقافي. لأنها تنتمي لنمط من العلائق الأساسية التي تكون ما يسميه دوران بأنظمة المتخيل. إن المسعى الأنطربولوجي هو البناء الكلي من أجل رصد الانسجامات والتنافرات التي تؤسس هذا البناء، لكن دون نسيان تاريخية هذه الأشكال من الأنظمة.

ونشير بصدد هذه النمذجة العامة للخيالي، إلى حضور التجربة الشعرية ككل في المتن التجريبي من جهة، وفي المصدر النظري من جهة ثانية ؛ مع الحرص على عدم

19 - كارل كوستاف يونغ، 1958، ن.م.س، ص. 433،

اختزال تنوعات التجربة الشعرية في أي مدونة جاهزة. ذلك ما تسمح به فرضية "دلالية الصورة" ؛ لأنها "مبدعة" تتجاوز حدود التحليل النفسي دون إغفال معطى اللاوعي، ودون فصل محتوياتها عن موجهات الوعي. إن فرضية الكبت كمصدر للصورة غير ذات كفاية لأن «الصورة ناقل غير دلائلي للفرح الإبداعي»[20].

لابد إذن، من تجنب الحواجز التي يخلقها التحليل النفسي، الفرويدي خاصة، وكذا البحث الدلائلي. فـ «الصورة الرمزية دلالية بطبيعتها، لأن تركيبها لا ينفصل عن محتواها وعن رسالتها، بينما يقوم الكبت دائما باختزال الصورة إلى مجرد دليل للمكبوت [أي أننا أمام دلائلية للمكبوت]. فلدى لاكروز والتحليل النفسي كما لدى سارتر أو رولان بارث، يتم اختزال الصورة دائما إلى دليل مشكوك فيه وفقير»[21].

لكل هذه الاعتبارات، سوف تعثر الصورة الشعرية على مكانها المتميز ضمن هذه النمذجة العامة وغير السكونية، مكان متوالد ومتغير ومفتوح، فالشعر، يقول دوران، «لا يمكن إقصاؤه ويكفي الإنسان ذلك الشرف الذي يمنحه له الشعراء»[22].

3.2 ـ الترسيمة وتكوينية لأنماط الجامعة

إذا كانت الصورة وحدة بنائية أولية للخيال، فإن مفهوم الترسيمة Schème يشغل المجال الحركي لانتظام الصور في كل خيالي، أي سيرورة انتظامها حيث تتشكل أطرها الفضائية. الرمز حالة إفراد وتعيين، لمصدر أو شيء، أو مادة، منتجة للمعنى. وسيرورة توجيه هذه الحالة تضبطها الترسيمة وتركيبات هذه الأخيرة إذ تؤدي إلى نوع من النظام المتعالي الذي تمثله الأنماط الجامعة.

1.3.2 ـ الترسيمة

يعود هذا المفهوم إلى المصطلحية الكانطية ـ كما فصلنا ذلك من قبل(*) ـ لكن دوران يقترضه من باحثين آخرين تبنوه وغيروا وظيفته، يقول :

---

20 ـ دوران، 1960 : ن.م.س، ص. 457.

21 ـ ن.م.س، ص. 451.

22 ـ دوران، 1960 : ن.م.س، ص.ص. 496ـ 497.

(*) انظر الفصل الثالث من القسم الأول (اللحظة الكانطية).

«لقد تبنينا المصطلح الأولي، "الترسيمة"، الذي أخذناه عن سارتر، وبورلو Burloud وريفولت دالون Revault d'Allonne (...)

الترسيمة تعميم دينامي وشعوري affective للصورة. إنها تؤلف تحقق الوقائعية [خاصية التجسد] وعدم الامتلاء المادي non-substanstivité العام للمتخيل. تقترب الترسيمة مما يسميه جان بياجي بـ "Silbrer" "الرمز الوظيفي وما يسميه باشلار "الرمز المحرك". إنها تقوم بالربط، لا كما، كان يريد كانط بين الصورة والمفهوم، بل بين الحركات gestes اللاواعية للمجال الحسي ـ الحركي، بين مهيمنات الأفعال المنعكسة relèxes وبين الـ ـه ـ ـلات. تشكل هذه الترسيمات الهيكل الدينامي والشبكة الوظيفية للخيال»[23].

الترسيمة موجه حركي وفضائي لاشتغال الرموز وتكتلها في مجموعات صورية. تشكل عماد طاقتها وتحدد مساراتها ضمن تعدد القيم ذاتها بما هو خاصية ملازمة لها في الحقل الشاسع للمتخيل.

لكن الترسيمات ليست عبارة عن حركات تصورية conceptuels وفكرية intellectuels بل «مسارات مثبتة incarnés في تمثيلات متعينة ومحددة»[24]. مسارات تربط بين نشاطات الإنسان التي تبدو متنافرة، بين دوافع اللاوعي التقني واشتغال الكائن البيولوجي وتعيينات الوعي. لتوضيح هذه الروابط سوف نتناول فيما بعد الصنافة الأولية التى ينطلق منها دوران ؛ نقصد صنافة الأفعال المنعكسة والمهيمنات السلوكية المنحدرة منها[25]. وباعتبار الترسيمات أشكال سيرورات متعينة فإنها تتصل بالأنماط الجامعة.

يتحدد النمط الجامع لدى دوران كاضفاء للطابع المادي substantification على الترسيمات. مصطلح ينتمي إلى الجهاز التحليلي النفسي الأعماقي لدى يونغ. من تم يقترضه دوران مع تعديل حدوده. ويعرفه يونغ بأنه الصورة الأولية : image primordiale؛ نقدم تعريفه باختصار ليتضح رأي دوران :

23 ـ دوران، 1960، ن.م.س، ص. 61.

24 ـ دوران 1960، ن.م.س، ص. ن.

25 ـ ن.م.س. ن.ص.

«الصورة الأولية التي اسميتها في مكان آخر، النمط الجامع archétype، عبارة عن ترسب في الذاكرة، عن أثر نفسي engramme ويأتي أصلها من تكثيف عدد لا محدود من السيرورات المماثلة فيما بينها. إنها في المقام الأول وقبل كل شيء خزان، وبالتالي الشكل الأساسي والنمطي لتجربة نفسية تتكرر باستمرار (...) هي جهاز organisme يحيا حياته الخاصة، يتمتع بـ "قوة مولدة" force genératrice، تنظيم organisation موروث عن الطاقة النفسية، نسق صلب، ليس تعبيرا فقط بل إمكانية جريان السيرورة النفسية (..) »[26].

بهذا المعنى يصير النمط الجامع نموذجا وقالبا prototype تتفرع وتتناسل من خلاله الصور والرموز. لكن النمط الجامع سيأخذ وجهة معدلة في نظرية المسار الأنطربولوجي إذ يرى دوران أنه :

«على الصورة الأولية أن تدخل بالضرورة في علاقة ببعض السيرورات المدركة للطبيعة التي تعيد انتاج نفسها بدون توقف وتكون فاعلة دائما. لكن من جهة أخرى لامراء في أنها تتعلق بشروط داخلية لحياة الروح والحياة عامة»[27].

معنى ذلك أن النمط الجامع ذو منشإ طبيعي ولا تاريخي، يعود إلى البنيات البيولوجية وتفاعلها مع الشرط البدئي للإنسان في الحياة. لكنه ليس قالبا سكونيا ومنتهيا بفعل الذاكرة. إنه احتمالي إلى درجة قصوى مادام رحم الفاعلية الرمزية. لذلك يتميز النمط الجامع ب "استقرار كبير"[28] في الوقت الذي تعرف فيه الرموز والصور تحولات تصل حتى التعارض والازدواج وتعدد معاني الواحد منها. وعلى سبيل المثال : تبقى السماء أحد الأنماط الجامعة لترسيمة الارتقاء والصعود، نمطا مستقرا، بينما تتغير الرموز التي تجسده من السلّم إلى السهم الطائر إلى الطائرة أو أي بطل في القفز العلوي..[29] تؤلف مجموعة من الصور الرمزية تشاكلا isotopie تحكمه، من حيث فعل السيرورة، ترسيمة معينة، تفضي إلى مجموعة من الأنماط الجامعة كتحة ق "مقولي" و"مادي" جامع لها. لكن كل هذه الروابط تتأسس على ديناميات نظم

26 - يونغ، 1957، ن.م.س، ص.ص. 436 - 437.

27 - دوران، 1960، ن.م.س، ص. 62.

28 - ن.م.س، ص. 63.

29 - ن.م.س، ص. 64.

المتخيل. إن النمط الجامع، إذا أردنا المقارنة، يماثل إلى حد ما المصدر أو اسم الجنس في اللغة الطبيعية.

3 ـ المسار الأنطربولوجي : مقتضيات الحدود والأجراء

1.3 ـ تعدد القيم الرمزية

الموضوع الرمزي متعدد الأبعاد، متغير القيم، متعارض في وظائفه التمثيلية من سياق لآخر. يعبر هذا التنوع مكوناته اللاتاريخية واللادلالية (البيولوجية والطبيعية والمقولية) وكذا تعينه التاريخي والدال في تكوينيته الإفرادية ontogenèse؛ حركة متصلة بالذات والعالم لا تتقيد باتجاه واحد ومستقر. لاشيء يوصف بالعجز عن أن يصير دالا. فمن وجهة النظر الأنطربولوجية "لاشيء يبقى غريبا"[30].

لا مكان لإثبات حد صوري للمـ ـخيل، لأنه ميدان سيرورات وانتظامات متحركة. مكان علائقي تفاعلي بط ـ ـع ـه. مكان صراع بين عدة قوى. فضاء غير خطي. وفي كل هذا الوضع الذي يبدو متنافرا ومتغيرا يمكن رصد نوع من "الاستقرار البنيوي" تؤسسه ـ ديناميا ـ الترسيمات والأنماط، بما هي عوامل مولدة générateurs أي بعبارة دوران. «برتوكولات قياسية للتمثلات المتخيلة»[31].

يترتب على كل الفرضيات السابقة حد للمـ ـخيل كمسار وليس مقولة منتهية السياج؛ يقول دوران :

«لأجل هذا، علينا أن نتموضع، عن قصد، في ما ، ـ ـه المسار الأنطربولوجي، أي التبادل الـ ـ ـر الموجود على مستوى المـ ـخيل فيما بين الدوافع الذاتية المـ ـمثلة assimilatrices وبين الإرغامات الموضوعية المحايثة للوسط الكوني والمجتمعي (...)»[32].

المسار الأنطربولوجي، إذن، فضاء متعاكس الاتجاهات، متغير المواقع دون أي أسبقية انطولوجية لموقع على آخر. لا يمكن قراءته إلا بشكل تضافري.

30 ـ ن.م.س، ص. 38.

31 ـ دوران، 1960، ن.م.س، ص. 65.

32 ـ ن.م.س، ص. 38.

وتكوينيته تجد نفسها في الطبيعة الحركية المتبادلة والمتعاكسة بين المواقع (الذات، الموضوع، الوعي، اللاوعي، الثقافة، الطبيعة) وهي ليست سوى تخوم لهذه التكوينية.

بهذا الصدد يقترض دوران مفهوم «التوالد [التكوين] المتبادل genèse réciproque[33] من ج. بياجي للتعبير عن هذه التكوينية ؛ حين يمكن الانتقال - من طرف الباحث - من حركة الدافع الذاتي (البيو - نفسي) إلى المحيط المادي والمجتمعي في مسار - ذهاب - إياب، منعكس :

إن المسار إياه طريق منعكس، مجال فارق interval[34] وليس المتخيل سوى هذا المسار حيث «يتمثل ويصاغ بدافع الأوامر الغريزية للذات (...)»[35].

ويعد حضور بياجي أساسيا، هنا، في التحديد الإجرائي لبعض مكونات المسار الأنطربولوجي، كما يلاحظ دوران أن ملامح هذا التصور موجودة لدى باحثين سابقين عليه وخاصة باشلار (في "الهواء والأحلام") وباستيد في تصوره لعلاقة المجتمعي والتحليل النفسي كما لدى عالم النفس الاجتماعي الأمريكي ابراهام كارديني (في مؤلف الفرد ومجتمعه)(*).

يتضح من كل ما سبق - ولنؤكد، مرة أخرى - أن نظرية المسار الأنطربولوجي تركب بين عدة أقاليم وتداخلات معرفية باعتبار كلية وجذرية الإنسان، "الأنطربوس"، منها البيو - فيزيولوجيا (الأفعال الانعكاسية)، والتحليل النفسي الأعماقي وعلم النفس التكويني، والسوسيولوجيا غير الوضعية والابستمولوجيا والشعرية الخيالية.

لكن المنطلق المنهجي الذي يختاره دوران هو المكان النفسي البيولوجي ؛ خاصة ما يهم مجال الطفل ؛ على أساس أن نفسانيته تشكل «عمقا مكونيا غنيا» «باعتبارها متعددة التشكل اجتماعيا» أي أنها تشمل مجموعا احتماليا من التشكلات الثقافية

---

33 - ن.م.س.ن.ص

34 - ن.م.س.ن.ص.

35 - ن.م.س.ن.ص.

(*) وهو صاحب نظرية الشخصية القاعدية Basic personnality وهو مترجم إلى الفرنسية 1978 :
L'individu dans sa société, éd. Gallimard.

الممكنة التي تحدها التنشئة الاجتماعية فيما بعد وتوجهها بحسب هذا النمط أو ذاك باختيار إحدى تلك الإمكانيات حسب الشروط الاجتماعية والثقافية.

وفي هذا السياق لابد من تمييز منهجي، في هذه العلاقة ؛ ذات/مجتمع : حين يتم الحديث عن الأوامر impératifs يتعلق الأمر بالطبيعي أي بالدوافع الداخلية للذات وغرائزها. أما الإرغامات فهي اجتماعية دائما[36]. وفي هذا الإطار لابد من الحذر من فهم "الأوامر" و"الإرغامات" إياها، في اتجاه سلبي، والنظر من خلالها إلى المتخيل كرد فعل تعويضي للذات (ورغباتها) أو كإفلات من ضغط الغرائز أمام الرقابة الاجتماعية. كما أنه ليس استجابة تعيد إنتاج المعطى المجتمعي. إنها، في تعالقها المتبادل، عوامل توازن، تشكل وتحول السلوك الإنساني إيجابيا ؛ لكونها «الطاقة الرمزية التي تعبر المسار الأنطربولوجي»[37].

من تم، وفي الميدان النفسي ـ الفيزيولوجي يتأكد أن مفهوم الليبيدو ـ بالمعنى التحليلي النفسي الفرويدي ـ لم يعد مبرر الوجود[38]. لأنه نوع من الدافع الوحيد الاتجاه [تص ع ـ ا ـ تسام]، ينسى الدينامية المتبادلة بين غرائز الذات البيو ـ نفسية وبين استجاباتها لمحيطها، على أكثر من صعيد، وليس على المستوى المادي وحده. هذا دون إقصاء اللاوعي كقوة تحرك التحقيقات الرمزية في الوعي غير المنفصل عن محتواه (وهو إجراء ظاهراتي).

بالتالي، فإن المسار الأنطربولوجي يشمل في حركته مكونات فاعلة، ظلت النظريات الكلاسيكية لا تعترف بمشروعية الجمع بينها ؛ يلتقي العقلاني باللاعقلاني دون اعتبارات قيمية معيارية، بل يتداخلان. ويحكم المتخيل، من تم، أنظمة للصورة تعمل هي نفسها في بنية أنسقة المعرفة الأكثر عقلانية وصرامة[39].

إنه اختيار صعب، ذلك أننا لا نتوفر على حد صوري للمتخيل كما أشرنا سابقا. لأن الحدود الصورية نفسها تحتمي بمقتضيات العقل "المكتمل" و"الناجز"، إذا أمكن القول، مادامت تصنع الاطمئنان والوضوح فقط. وسوف لن يكون لدينا سوى حد متحرك دائما

36 ـ ن.م.س، ص. 45.

37 ـ دوران، 1964، ن.م.س، ص. 87.

38 ـ ن.م.س.ن.ص.

39 ـ ييف دوران، م.س، ص. 15.

و"خيالي" بدوره. وهنا نتبنى ما يراه ييف دوران (1987) ؛ حين يرى أن «مثل هذا الحد [الصوري] لا يساهم بالتأكيد في إضاءة موضوع دراستنا، لكنه يذكر أن الميادين المتعددة للمتخيل تخضع للروح الإنسانية»(40).

لا تخضع إذن، هندسة المتخيل للتحليل الخطي ولا لأبعاد المكان الاقليدية فقط. فالمعالجة الطوبولوجية هي وحدها الكفيلة بالاقتراب منه. يتسع ليشمل جعرافيات رمزية مختلفة ومتداخلة وجيولوجيا رمزية لا تستقر على عمق واحد، وينبثق في تعيين دال ومجسد وشخصي وحلمي ورؤيوي. يمكن أن نستعيد هنا الكوسمگونية الخيالية لاين عربي، حيث يضيق الخيال ويتسع في نفس الآن. هذه الحركة بين السعة والضيق تمنح المتخيل احتمالية جذرية وتعميما تأسيسيا وتوليديا لا يستنفذه أي تحليل.

لكن كل هذه الاعتبارات لا تلغي نسقية انبنائه كنظام دال من الصور والرموز النوعية ؛ التي تنتشر بفعل "لاوعيها البيو - نفسي" ومحيطها الثقافي - الاجتماعي، لتشكل مجموعات مكثفة ونسقية تحركها وظائف الخيال الإنساني الموازنة بين الشرط الذاتي والارغام الموضوعي. أي جهاز تحليل إذن، عليه أن يكون افتراضيا بصدد المتخيل.

2.3 - سيرورات الانتظام

1.2.3 - التوافق، المشابهة، التناظر

إن انتظام الصور والرموز يشكل "أحواضا دلالية"(*) نوعية. يوضح دوران السيرورة الانية لهذه الأحواض القائمة على تشاكلات الصور نسقيا. ويوضح أن هذه النسقية لا تقوم على مفهوم التماثل analogie، بل على مفهوم التوافق convergence ؛ لأن «التماثل يعمل انطلاقا من التعرف reconnaissance على التشابهات similitudes الموجودة بين علاقات مختلفة في حدودها. بينما يتأسس التوافق - كزاوية منهجية - إجرائية - على عناقيد [تكتلات constellations] من الصور متشابهة حدا بحد في ميادين مختلفة للفكر»(40 مكرر). وينتج عن هذا التناسق المتوافق للصور، انبناؤها بطريقة تشاكلية isomorphique ؛ وحد التوافق عند دوران كالتالي :

(*) يستعمل هذا المفهوم لتعيين توافقات الدلالة في حقل من الصور، انظر دوران، 1988، م.س. ص. 11.

40 - ييف دوران، 1987 : ن.م.س.ن.ص.

40 مكرر - دوران، 1960، ن.م.س ص. 40.

«التوافق تناظر homologie أكثر مما هو تماثل analogie. فهذا الأخير ينتمي لنوع من العلاقات تكون على الشكل التالي : علاقة "أ" بـ "ب" كعلاقة "ج" بـ "د" ؛ في حين أن التوافق يلعب أكثر على مادية العناصر المتشابهة أكثر مما يلعب على تركيب syntaxe بسيط»[41].

يحكم التوافقات نمط جامع واحد أو عدة أنماط محدودة ومتقاربة الموضوعات ؛ كما تحركها نفس الترسيمات فضائية ودينامية.

أما التناظر الذي يؤسسها فهو : «تعادل équivalence مورفولوجي، أو بالأصح بنيوي أكثر مما هو وظيفي»[42].

وفي هذا السياق يض[illegible] الحد الذي يقدمه روني ألو René Aleau (1982) : «التناظر اتفاق في البنيات أما التماثل فاتفاق في الوظائف»[43].

هذه التوافقات هي المجال الاختباري لرصد تعالق الصور فيما بينها وتراكبها ؛ ذلك أنه يتوصل إلى «أن الصور تتوافق بنائيا حول نُوى (ج. نواة) منتظمة (...) وفي جميع التمظهرات الإنسانية للخيال»[44]. وتكون هذه التوافقات نسقية ودينامية التفكير الرمزي. وهي ليست معطى واضحا بسبب تعقد بنيات هذا التفكير نفسه، وتنافر الموضوعات الخيالية. لكنها ليست لائحة صورية يمكن عبرها وضع صنافة نهائية للانفتاح اللامحدود لدلالية الصور. ولن يؤدي العمل الصنافي taxinomique هنا إلى إرساء خانات مغلقة وشكلانية لا تاريخ لها. وكل ما يقدمه دوران هو افتراضات تصنيفية تظل وفية لتنوع وتجانس، كما لتنافر، المعطى الخيالي وذلك بانطلاقها من مبادئ، دينامية وفضائية تتغاير فيها الحالات المرفولوجية في إطار استقرار بنيوي عام وكامن. استقرار تنسجه حركية الترسيمات وأطر الأنماط الجامعة التوليدية، وهي كلها عوامل تكوينية للدلالية وانتشاراتها وليست عوامل حصر لها في مدونة مدرسية.

41 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. ص. 40 ـ 41. وسوف نتناول العلاقة بين التماثل والتوافق والتناظر في مكان آخر فيما بعد.

42 ـ ن.م.س.ن.ص.

43 - René Aleau, 1982 : La science des symboles, Ed. Payot, Paris, p. 57

44 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 41.

2.2.3 ـ البنية وحركيتها

على الرغم من صدور عمل ج. دوران الأساسي في سنة 1960، أي بداية "العقد البنيوي" في الثقافة الفرنسية على الخصوص، فإنه لم يصنف ضمن هذا الاتجاه ؛ وهو الذي يتخذ موقفا حازما ضد شكلية وعلموية البنيوية ؛ انطلاقا من رفضه اختزال الصورة الرمزية إلى دليل دلائلي، مبينا الحدود الابستمولوجية لها وعجزها عن معالجة "الرمزي" في الأساس من حيث طبيعته (أو على الأقل اقصاؤها إياه من ميدانها). لهذا سوف يكون تصوره للبنية خاصا.

إن البنية من خلال انطربولوجيا المتخيل ليست وصفا صنافيا فارغا. ففي مقدمة الطبعة الثالثة لكتابه "البنيات الأنطربولوجية للمتخيل" يتناول مفهومي "البنيات" و"المتخيل"، باعتبار الطرح الراهن لهذين المفهومين. ويؤكد أنه على الرغم من الدعاية القوية التي حظيت بها مختلف "البنيويات" لم يغير موقفه السابق منها وهو موقف أكدت صلابته أعمال لاحقة. وهذا ما تؤكده أعمال الفيزيائي ستفان ليباسكو Stephan Lupascou ونوام شومسكي :

«إذا كان لدى شومسكي "نحو توليدي" ونوع من البنية السفلى المبدعة للغة، إذا كان ليباسكو يعتبر أن بنية عميقة هي نسق "مادي" من القوى في حالة ضغط ؛ فبالنسبة لنا، لم تتوقف أبدا، البنية الأساسية، النمطية الجامعة عن إيلاء الاعتبار للمواد الأكسيومية ـ أي لـ "قوى" المتخيل، فخلف الأشكال : المبنية، وهي بنيات مطفأة أو باردة، تشف البنيات العميقة أساسا، وهي، كما رأى من قبل باشلار ويونغ، عبارة عن أنماط جامعة دينامية، ذوات مبدعة»[45].

إن البنيات الأنطربولوجية لا تخضع لأي علموية مسبقة لأنها أمكنة للطاقة الرمزية المولدة، بفعل دوالها، لدلالات لامتناهية تشكل الصور الرمزية ؛ لأنها «تستلزم دينامية محولة» وهي نماذج تصنيفية classificatrices دون أن تفقد طابعها التحويلي[46].

إن هذا التصور يساير راهنية البحث العلمي المعاصر (في البيولوجيا والنماذج

45 ـ ج. دوران، 1960، مقدمة الطبعة الثالثة، ص. XIII.

46 ـ ن.م.س، ص. 65.

الإبستمولوجية، والامبريولوجيا والفيزياء النظرية..) ويرصد دوران في عدد من دراساته الأخيرة "توافقات" نظرية المسار الأنطربولوجي مع هذه المستجدات.

هذا، إضافة إلى أن "البنية" ليست وحدها المفهوم المركزي لديه بل تقترب وتتداخل نظريا بمفاهيم الترسيمة والنظام والنمط الجامع والتكتلات [العناقيد] والتناظر..

ويكتسي مفهوم البنية عند دوران هذه الصبغة الحية لأنه يتأسس على مفهوم المسار «كمجرى انعكاسي الحدود والتخوم à limites et bornes réversibles يجسد مفهوم المسار المكان الذي توجد فيه الدينامية الموازية التي هي المتخيل، كضغط tension قوة اتساق cohésion "نظامين" اثنين كل واحد منهما يهيء الصور في كونين متعارضين...»[47]. البنية، إذن، تسويغ لهذه التعارضات الدائمة وتجسيد للحظاتها الحاسمة حيث تتخذ الصور في تكتلاتها وجهة معينة لتكون نطاقا من أنظمة المتخيل.

3.3 - مبادئ تصنيفية : المهيمنات الأنطربولوجية وترسيماتها

ينطلق دوران من الميدان الفيزيولوجي إلى الثقافي. خاصة من علم الأفعال المنعكسة لدى مدرسة لينينغراد في دراستها للسلوك الانفعالي لدى الطفل المولود. وفي هذا الإطار يحدد ثلاث مهيمنات أفعالية ؛ سوف توجه في نظره، التمثيل الرمزي لدى الإنسان.

وينطلق من فرضية مفادها أن هناك اتفاقات واسعة بين حركات الجسد والمراكز العصبية والتمثيلات الرمزية[48]. وقد أخذ مبدأ التصنيف، من علم الأفعال الانعكاسية لدى Betchrev صاحب مفهوم "الحركة المهيمنة" geste dominant، باعتبارها تشكل نسقا للمجموعات الحسية - الحركية التي يعود إليها كل تمثيل رمزي.

المهيمنة الأولى : وهي "الوضع" Position : وهي التي تربط coordonne أو تقصي الأفعال الأخرى حين نجعل جسد الطفل في وضع عمودي. ويصرح دوران أنه لا يقصد نقل هذه المهيمنات "الوضعية" كما هي في المجال الفيزيولوجي إلى الرمزي ؛ متفقا في ذلك مع ج. بياجي في أن الطفل المولود لا يخرج من هذه الأوضاع "أي حدس

47 - ج. دوران، 1964، ن.م.س، ص. 85.

48 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 41.

تعميمي". ولكن ما هو أساسي، بالنسبة لدوران، أن هذا الوضع العمودي، مثلا، سواء كان "فيزيائيا" أم "حدسيا" هو ما يدركه الطفل فعلا وليس المطلوب أن يدرك فكرة رياضية عن العمودية[49].

المهيمنة الثانية : هي أكثر وضوحا وتهم الغذاء، لذلك ـ المهيمنة الغذائية digestive. وتـ ظهر لدى الوليد في أفعال المص الفمي وكذا التوجيهات المقابلة لها كحركة الرأس. وهي عبارة عن ردود أفعال آنية استجابة لمؤثرات خارجية أو لدافع الجوع.

ويمكن أن ترتبط بهاتين المهيمنتين ردود أفعال أخرى، سمعية - بصرية ؛ وهذه الردود الفعلية الأخيرة يمكن أن تنمو فيما بعد لتشكل مهيمنات سمعية أو بصرية[50].

لذلك فالغذاء والوضع، كما يلاحظ كو- ل ف، «ردود أفعال فطرية ذات طابع مهيمن»[51]. أي أنها أولية. فالمهيمنة مبدأ حاكم يشتغل تنظيميا كبنية حركية - حسية[52].

المهيمنة الثالثة : بخصوص هذه الأخيرة، لم تتم دراستها لدى الإنسان، بل فقط لدى الحيوان. لكن دوران يسمح لنفسه بتعميم نتائجها على الإنسان. وهي المهيمنة التناسلية dominante coupulativ (درسها أوفلاند لدى الضفاذع فقط).

وهي ذات طابع دوري وحوافز داخلية (هرمونية). فالفعل التناسلي لدى الفقريات العليا يترافق مع حركات إيقاعية دورية. إن الفعل الجنسي (التناسلي) فعل إيقاعي. بالتالي تظهر المهيمنة التناسلية على جميع الأصعدة بخصائصها الإيقاعية غير القابلة للتحديد[53].

49 - ن.م.س، ص. 47.

50 - هناك دراسات ترد المجال الحسي - الحركي للصور إلى مركز سمعي، وأخرى إلى مركز بصري : صور سمعية صور بصرية، وهذه الأخيرة هي المعتبرة أكثر، انظر: M. Denis : Images menales, PUF, Paris, p. 138.

51 - عن دوران : ن.م.س، ص. 48.

52 - دوران، 1960 : ن.م.س، ص. 48.

53 - ن.م.س، ص. 49.

التمثيل الرمزي، يطرح عدة صعوبات. لكنه، بصفة إجمالية، يسلم أن هذه المهيمنات الثلاث تشكل «سلسلة وسيطة بين الأفعال المنعكسة البسيطة والأفعال المنعكسة المتعلقة (المترابطة) associés كرحم حسي - حركي حيث ستندمج التمثيلات بشكل طبيعي. وبالتالي تتشكل الرموز الكبرى بواسطة تحفيز مزدوج سوف يعطيها الطابع الآمر لتجاوز أي تحديد مغلق بما هو (أي التجاوز) خصيصة لهذه الرموز[54].

يبقى إذن، النظر في مدى هذا الامتداد المادي العيني في المجال الثقافي عامة، وما يهم المنتوج التقني (كمعطى ثقافي رمزي) ودلالياته الرمزية. بهذا الخصوص، يعتمد دوران على نتائج باحثين آخرين للربط بين معطيات المهيمنات الثلاث وبين هذا المجال الثقافي الرمزي العام، وهو أمر يشكل زاوية أساس في تركيبات المسار الأنطربولوجي.

إن الحركات المهيمنة الكبرى توجه الخيالي، بتمثلاته الرمزية، باتجاه العناصر المادية للتصور في بنياته الدينامية. ونظرا للحيوية الطبيعية لهذه العناصر، فإن الإمكانات المتاحة، منهجيا، لن تنحصر في التصنيف العقلاني ذي الأصول الأرسطية (الأرض، الماء، الهواء، النار..) لأن عمادها ليس هو العنصر المادي فحسب، بل هذا الأخير في تفاعله مع الطاقة التوجيهية للتمثل الإنساني لها. ويعتمد دوران، هنا، معادلة كوران Leroi - Gourhan " قوة + مادة = أداة [تقنية]. فكل حركة أفعالية تستدعي مادة ما أو تقنية، وفي نفس الآن تتطلب موادا (عتادا) matériau خيالية أو على الأقل أداة أو أثاثا (له هذا البعد الخيالي الفضائي)[55].

هكذا تتطلب مهيمنة الوضع المواد المضيئة lumineuses، والبصرية، وتقنيات الفصل séparation [أو العزل]، والإصفاء purification. ورموزها المتعاودة هي الأسلحة والأسهم والصولجانات glaives. أما الحركة الثانية (الغذائية) فترتبط بالهبوط الهضمي وتستدعي مواد الأعماق : الماء أو الأرض المغارية caverneuse. وتهم المواعين والأكواب [الكؤوس أو الأقداح] والخزائن coffres ؛ وتنحدر إلى الرؤى والأحلام التقنية للشرب breuvage أو الغذاء. وأخيرا نجد أن الحركات الإيقاعية، ونموذجها التناسلي الطبيعي، مسقطة على

54 - ن.م.س، ص. 51.

55 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 55.

الإيقاعات الفصلية ومواكبها النجمية وملحقة بمعوضاتها التقنية للدورة cycle، مثل العجلة والقداحة briquet. ثم تمتد في النهاية إلى كل فعل احتكاك تقني بواسطة استعادة الإيقاع الجنسي.

ويتوافق هذا التقسيم الثلاثي مع تصنيف تقني يحصر الأدوات الحاصرة [الأطر] والقارعة percutantes من جهة وبين الحاويات contenants والمواعين récipients (أو الأواني) المرتبط صنعها بتقنية الحفر (كهندسة فضائية خيالية مجسدة) من جهة أخرى. وأخيرا الامتدادات التقنية الكبرى لهذه الأداة العجيبة التي هي الجعلة : وهي بذرة وسائل النقل، كما أن دورانها أساس في صناعات النسيج والنار (أو الطاقة)[56].

ويرى دوران أنه انطلاقا من مفهوم "الترسيمة الشعورية" Schème affectif، يمكن إجراء امتداد آخر[57]، ممثلا، لذلك، بالروابط التي يحفل بها التحليل النفسي، فيما بين الفرد ومحيطه، والطفل في علاقته بالأب والأم. وضمن هذا الاختيار الابستمولوجي لنظرية المسار، سوف لن يكون الأب والأم بالنسبة للطفل، أداتين فقط، لهما نغمة شعورية عاطفية، بحسب وظائفهما الفزيولوجية والنفعية، بل أيضا باعتبارهما، كذلك، محاطين بكوكب من الحوامل ustensiles الثانوية : ففي جميع الثقافات يمر الطفل من حضن الأم إلى حوامل معوضة لهذا الحضن (المهد) ؛ كما أن الأب في نفس الوقت لا يمثل مجرد "عدو خفي" (يحرم الطفل من أمه) بل إنه يجسد، أيضا، القوة والقدرة على الفعل واستعمال وسائل القنص والسلاح وملحقاتهما[58].

وعلى المستوى الاجتماعي يلتقي هذا التقسيم مع تحليل ج. دوميزيل حيث تتوافق المهيمنة "الوضعية" مع الوظيفتين الأوليين لدى دوميزيل وهما الملكية royauté والوظيفة الحربية. أما المهيمنة الثانية فتصادف الوظيفة الرضاعية لديه[59].

إجمالا، يقيم دوران تصنيفه الافتراضي على توافقات أفعالية انعكاسية وتقنية وسوسيولوجية، وهو ما يسمح للمسار الأنطربولوجي أن يكون مكانا مفتوحا حيث انبثاق الترسيمات يولد خيوطَ دلالية الصور والرموز. بالتالي، ذلك ما يسمح بتحديد، مفتوح

56 - ن.م.س.ن.ص.

57 - ن.م.س.ن.ص.

58 - ن.م.س.ن.ص.

59 - ن.م.س.ن.ص.

أيضا، وافتراضي استكشافي، لأنظمة المتخيل، بعامة، في نظامين كبيرين هما النظام النهاري والنظام الليلي.

ويؤكد دوران الطابع المتبادل الاتجاه réciproque للمسار الانطربولوجي حيث أن اللقاء بين "المقولات الرمزية"، النمطية الجامعة وعلم الأفعال الانعكاسية ليس فيه أي مكان لعلاقة السبب بالنتيجة (كما يعتبر الليبيدو سببا للتسامي في التحليل النفسي). يمكن إذن متابعة المسار الأنطربولوجي في اتجاه " فيزيولوجيا ← مجتمع. أو بالعكس في الاتجاه : مجتمع ← فيزيولوجيا.

لنلاحظ فقط أن المعطى العيني هو اتفاق الرموز في سلاسل متشاكلة على مختلف المستويات الأنطربولوجية، وليست البنيات وأقسام الأنماط الأصلية سوى مقولات تصنيفية م[illegible]طة من هذه الاتفاقات الاختبارية. وهو إجراء منهجي أكثر اقتصادا، ابستمولوجيا، من الترسانة الصارمة للغرائز والعقد التي يسلم التحليل النفسي الفرويدي بمركزيتها المطلقة. فمن الناحية الابستمولوجية، لا يمكن اعتبار الدافع أو الغريزة سوى عبارة عن مسلمة[60]. أما السلوك الفعلي المنعكس réflexe أو السلوك الاجتماعي، فهما واقعة قابلة للمعاينة[61].

يقدم ج. دوران، إذن، وصفا فينومينولوجيا تكوينيا، مضادا للنزعة النفسانية التجري[illegible]ة، دون أن ي[illegible]ع[illegible] بعض نواقص الظاهراتية الهوسرلية والسارترية في إحالتهما الخيال إلى اللاواقع. تكويني، لأنه لا يفصل البنيات عن سيروراتها التوليدية ولا يفصل الوعي عن محتوياته ؛ كما أنه يُنسِّب مفهوم القصدية بعامل اللاوعي والليبيدو، بالتحديد اليونغي الذي يعتبره طاقة تتجاوز الإقليم الجنسي إلى مجموع الطاقة الإبداعية للإنسان[62].

60 ـ أي أنها مبنية نظريا ولا تطابق بالضرورة الحقل الظواهري phénoménal للواقع العزيزي.

61 ـ ج. دوران، 1964، ن.م.س، ص. 88.

62 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. انظر 437.

4 ـ نظاما المتخيل وبنياتهما

1.4 ـ النظام النهاري

النظام النهاري والنظام الليلي : مقولتان كربيان. يتأسس النظام الأول على معطيات المهيمنة "الوضعية" والحركات المرافقة لها والتقنيات التي تمتد انطلاقا منها ؛ بترسيماتها وأنماطها وعناقيد الصورة المبنينة عليها. فالنظام النهاري مجموعة تشاكلات كبرى تتوزع إلى قسمين : الأول موسوم بـ : وجوه الزمن. والثاني سماه : السيف والصولجان l'épée et la glaive (وهما نمطان).

يقوم هذا الارتباط للنظام النهاري بالزمن في بنياته العميقة، والتي هي عبارة عن موقف من الحركة غير الإرجاعية irréversible للزمن، على موقف يكون سلبيا أو إيجابيا من طرف الإنسان وهو يعيش في العالم. وكلا الموقفان يجسدان صراع الإنسان ضد قدرية التعاقب الزمني. فالموقف السلبي يلتحم بكل الرموز الزمنية القاهرة والمتسلطة على المصير الإنساني، لذلك يتراجع أمام مواجهة أخطاره القدرية ويحتمي منه بعوالم رمزية يحتضنها، بينما الموقف الثاني يواجه هذه الأخطار ؛ لذلك فهو موقف بطولي منتصر. في الموقف الأول (السالب) نجد ثلاث مجموعات من الصور الرمزية :

1.1.4. الرموز ذات التشكل الحيواني [المتوحش خاصة]

Symboles thériomorphes

وهي مختلف الرموز الحيوانية التي توحي بدلالات القهر الذي يمارسه القدر على الإنسان حيث الحيوانات التي توحي بمعاني الشر والأذى ووجوههما الجحيمية. ولهذه الأسبقية للحيواني ما يبررها ؛ أليست صور الحيوانات هي أول ما نألفه منذ الطفولة ؟

وتتركز مجموعة الصور الرمزية المنحدرة من الرموز الحيوانية حول صور الافتراس، والحيوان الخرافي المؤذي. لكن كذلك على بعض دلالات الحيوان الأليف أيضا كالحصان مثلا وكذا الأسراب الكثيفة للحيوانات الكبيرة والصغيرة وحشود النمل (سيتضح ذلك فيما بعد)، ثم رموز الذئب والأيس والكرونوس (كحيوان خرافي زمني) ثم العماء الخ.

تتداخل هذه الرموز كلها بدلالاتها المتجانسة والمتعارضة في آن لتكون تشاكلا يولده النمط الجامع للحيوان. وعبر ترسيمة ـ تحرك صوره هي ترسيمة الكائن الحي [غير الأنسي] l'animé أي ما هو "حيوي" أو "الإحياء" L'animation :

«إن التجريد العفوي للحيوان يعرض للخيال بدون انزياحاته وتخصيصاته الثانوية [لأن كل حيوان لا يتوفر على خصائص سلبية فقط]، ويتكون هذا التجريد [الخيالي] من ترسيمة حقة : ترسيمة "الحيوي" animé. بالنسبة للطفل الحديث العهد بالحياة كما بالنسبة للحيوان نفسه، هناك القلق الذي تحدثه الحركة السريعة والمزعجة لدى كل حيوان متوحش أو طائر أو حشرة أو سمكة، هناك حساسية للحركة [الخارجية] سواء في حضورها الشكلي أو المادي»[63].

ويبدو أن للحيوان دلالات نمطية أخرى خارجة عن إطار الحيوانية ـ بهذا المعنى ـ أي دلالات إيجابية كالطائر مثلا، وهو ما يؤكد تعدد القيم في الرمز الواحد. ولتوضيح هذه المفارقة يؤكد دوران أن الصور المتجاوزة للحد الحيواني لا تنتمي إلى النموذج الحيواني نفسه، بل هي صفات يضفيها الإنسان على الحيوان من خلال علاقته به. فهي إذن لا تنتمي إلى الطبيعة الحيوانية كصفة الطيران بالنسبة للطائر[64].

2.1.4. الرموز ذات التشكل المعتم Symboles nyctomorphes

تتمحور هذه الرموز كلها حول النمط الجامع "للظلام". وليست هناك أي مفارقة لأن الظلمة هنا شبح مرعب بالقياس إلى ضوء النهار، فهذا التعارض هو ما يدخلها في النظام النهاري، لأنها سلب للضوء، فالليل بوجهه السلبي يجمع المواد المخيفة أي الوجوه المرعبة للترميزات السالفة. فالعتمات ténèbres تجسد العماء والسديم دائما م ص حويين بالصرير والأصوات المزعجة الأخرى للحشرات وصور الأشباح. وتُشاكل الأساطيرُ هنا بين الحيوان المرعب و"الحيوان" القمري الم. ع ، من المياه الآسنة، مما ينسج الربط بين القمر، في ترميزه السلبي، وبين العادة الشهرية لدى المرأة ؛ أي ذلك الدم القاتم المدنس. وعلى العموم يتشكل النمط الجامع الكوني لهذا النموذج الحيواني والمائي، في آن، من صورة التنين[65].

63 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص.ص. 75 ـ 76.

64 ـ انظر ج. دوران، 1960، ص. 73.

65 ـ انظرج. دوران، 1960، ص. 104 وما بعدها.

وكذا بشعر المرأة ؛ كعناصر مختلفة للاكبال، موحيا بذلك بالوجه الشرير للانوثة السالبة المرتبطة دائما بذلك الدم المشؤوم : دم الحيض الشهري.

وتبرز هنا، أيضا، الخاصية الهيراقليطية لمجرى الزمن، إذ يُشاكل شَعَرُ الأنثى موجات مرتبطة بالزمن الماضي. فمن الماء إلى الشعر إلى المرأة عامة، تتركز الرمزية السالبة للزمن في علاقتها بهذه العناصر. ولابد من الإشارة - تمثيلا - إلى دور المرأة في مسخ نرجس وكذلك أسطورة أكنيون وهما أسطورتان تبلوران كل الترسيمات والرموز الأساسية للأنوثة الليلية الرهيبة[66] وخاصة، الماء الآسن والقمر[67]. دون أن ننسى النموذج الأول لخروج الإنسان من الفردوس وارتكاب الخطيئة الكبرى (حيث عنصر : الحية، الماء، المرأة).

كل ذلك تشكيل ترسمه صورة الأنوثة القدرية والفتاكة :

«هذا التشاكل المرعب ذي المهيمنة الأنثوية féminoïde هو الذي يحدد شعرية الدم وشعرية المأساة والشرور المعتمة (...).

فالرموز ذات التشكل المعتم إذن، تنشط في عمقها بفعل الترسيمة الهراقليطية للماء المنفلت، أو الماء ذي الأعماق المنفلتة [والمزعجة] بفعل سوادها ذاته.

وكذا ترسيمة الانعكاس [المرآوي في هذا الماء] الذي يضاعف الصورة كظل يضاعف بدوره الجسد. ليس هذا السواد في آخر المطاف سوى الدم الآسن، أي هذه الأعجوبة للدم الذي ينفلت من العروق ويهرب من الحياة بفعل الجرح الذي يؤكد طابعه الشهري، (أول) مقياس للتقويم لكنه أيضا بفضل أنثويته هو أول ساعة عرفتها الإنسانية (...)»[68].

---

66 - ن.م.س، ص. 107.

67 - ن.م.س، ص. 110.

68 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص.ص. 120 - 122.

3.1.4. الرموز ذات التشكل السفلي Symboles catamorphes

رموز تجسد تجليات الخوف والرهبة بالفعل الحاسم لترسيمة السقوط ؛ محركها المركزي. وبفعل هذه الترسيمة تتحول الرمزية الدموية الآثمة والزمنية إلى فضاء الجسد والفعل الجنسي بقـ ه ه ه ا السالبة الشريرة : سواء الجنسية منها أم الهضمية. وهذه الترسيمة، بالتالي، هي التجلي الثالث لقلق الإنسان أمام الزمن. لأنها مشاكلة بين مختلف صور العتمات وحركة السقوط بل كل الهزات وأفعال الرج agitations.

فالطفل الوليد حساس لفعل السقوط. بل إن فعل الولادة، نفسه، نوع من السقوط من الرحم. ومن تم حساسيته تجاه جميع الأوضاع التي يتخذها توجيه جسده الذي لا يتحكم فيه بعد.

لهذه الاعتبارات : «لن يكون هناك خيال للسقوط فحسب، بل هناك تجربة زمنية وجودية»[69].

إنها صورة السقوط الأول والخطيئة الأولى (نزول الإنسان إلى الأرض) ومن تم تتشكل الصور الرهيبة لآلام الولادة والحمل. هنا يرتبط الجسد والجنس بأخلاق معرفة الخير والشر وحدودهما.

للسقوط أيضا تلميحاته في صور المغارة والفرج.. تلميح يشكل سيرورات الفصل بين الخير والشر (في هذه العناصر نفسها) بواسطة السقوط وترميزاته الأخلاقية.

على أن هذه التلـ حات أيضا، متعددة القيم ـ كطبيعة المتخيل ـ لأن صور الظلام والليل والمغارة تنقلب إيجابيا. وهو ما يجعلنا نخصص النظام النهاري بهذه الصيغة الاثنينية، باعتباره يتشكل بصيغ يمكن توصيفها بنظرية الأضداد على النمط الهيغلي[70].

لذلك سوف تتشكل داخل النظام النهاري للمتخيل مجموعات صور رمزية تقلب كل الوجوه الرهيبة والسلبية والخوف إلى عناصر مضادة لها : تصير إيجابية، مجابهة وقديرة على تحدي أخطار وشرور الزمن، مشكلة بذلك، المجموعة الثانية لرموز هذا النظام.

69 ـ ن.م.س، ص. 123.

70 ـ ن.م.س، ص. 192.

4.1.4. المجموعة الثانية إذن، من عناقيد الصور والرموز، تحويل إيجابي لمجموع المظاهر السلبية لرموز وجوه الزمن السلبية. فالترسيمات والأنماط البدئية الجامعة والرموز ذات الدلالات السلبية المرعبة لمتخيل الزمن سوف تقابلها، نقطة بنقطة، رمزية معارضة لها :عوض الجزع والرهبة من الوحش الزمني، يتخذ الإنسان مسلك الإفلات أو الانتصار على القدر وعلى الموت. لذا لم يعد تمظهر الزمن والموت سوى محفز على التعويذ exorcisme واستدعاء متخيل قادر على مهام علاجية بواسطة الصورة. هاهنا يستشف مبدأ جذري مكون للخيال، والذي لن يكون هذا الكتاب، يقول، دوران سوى توضيح له : «تصوير شر ما وتمثيل خطر ما وترميز إلى قلق ما، إن في كل ذلك، سلفا، سيطرة للذات على هذه الأشياء»[71].

يحتمي الخيالي من الوجه المظلم للزمن باخضاعه لسيطرته عن طريق الضوء أو النور. وتتشاكل الصور في هذا المجال الذي يغلب فيه الإنسان وحوش الموت، ولن تبقى المبالغة السلبية سوى تعلة للنقض antithèse[72].

هنا، نجد ثلاثة محاور نقيضة للمجموعات السابقة. لكنها ليست، في نظر دوران، مجرد أوجه مقابلة لها من حيث مواجهة الزمن. لأنها أيضا تشكل مدخلا لموقف ميتافزيقي وأخلاقي يؤسس بنية عميقة للوعي الخيالي.

نجد هنا ترسيمة الارتقاء assention والنمط الجامع للنور السماوي ouranienne، وترسيمة الفصل المضاد diairétique ؛ تقابل، تماما، وعلى التوالي، ترسيمة السقوط ونمط الظلمات والتآمر الحيواني والشهواني.

وتتجلى الحركات الأفعالية الوضعية الموافقة لها في الوضع العمودي verticalité، وتعديل القوام (الوقوف) والرؤية وأخيرا اللمس اليدوي الذي تسمح به حرية الأوضاع ليد الإنسان[73].

«إن خيط تشاكل الصور، هنا، يؤدي إلى الظفر والقوة ؛ حيث تتشاكل موضوعات العمودية والضوء وسيف العدل والصولجان، حد التداخل. فالسيف والصولجان هما

---

71 - ج. دوران، 1960، ص. 135.

72 - ن.م.س، ص.ص. 135 - 136.

73 - ن.م.س.ن.ص.

النمطان المولدان لتنوع الموضوعات، وهما الرمزان الثقافيان اللذان نمتلك بهما القوة وذكورة القدر. وفي نفس الوقت يبعدان الغدر الأنثوي ؛ وهي عملية مزدوجة. هذا الامتلاك يمكن من إخصاء الكرونوس والقدر أيضا. قوة سحرية تدحرج جثة الزمن الميتة وتسخر منها وهو ما يتجسد ـ كمثال ـ بقوة في أسطورة زيوس»[74].

5.1.4. ترسيمة الارتقاء

باعتبار حركة الصور في هذه المجموعة الرمزية ؛ فهي تمنح الوضع العمودي قيمة إيجابية هي الصعود إلى الأعلى [عوض السقوط] ؛ مما يفسر التردد الكبير لحركة العمودي الصاعد في الطقوس والأساطير.

يتضح أن الارتقاء فعل تجاوز للشرط الطبيعي وهو ما يتمثل في وضع الجسد الإنساني ذي الاتجاه العمودي. وبذلك «يكون الارتقاء، إذن، "السفر في الذات" السفر المتخيل الأكثر واقعية لدى الجميع» (باشلار : الهواء والأحلام، ص. 33) والذي يحبل به الحنين النيء إلى العمودية الصافية، والرغبة في الهرب نحو المكان الأعلى، السماوي (...) »[75].

ويشكل الطائر بحركة جناحيه الصورة المتعاودة لهذه الترسيمة [مجردا بالطبع من صفته الحيوانية] ؛ حيث يلتقي بترسيمة الحركة mouvement ومن تم ليس النمط الجامع لحلم الطيران هو الطائر ـ الحيوان، بل الملاك. إن كل عملية ارتقاء تشاكل عملية إصفاء وتطهير لأنها ملائكية جوهريا[76]. أما جناح الطائر فهو تجسيد عيني لهذه الرغبة الملائكية من أجل أن يبلغ الإنسان أقصى درجات السمو.

لذلك، فرمزية الجناح، وليس الطائر الحيوان، هي التي تنمي صور هذا التجسيد، ولذلك :

«كان الجناح الم- خيل يرتدى في الكعب لدى صوفيي التبت كما لدى الميركور Mercure الغربي. وهذا جلي في خيال كيتس أو شيلي أو بالزاك أو ريكله. الطائر مجرد من طبيعته الحيوانية لصالح هذه الوظيفة [وظيفة الجناح]. أكثر من ذلك، لا

٧٤ ـ ج. دوران، 1960، ص. 137.

٧٥ ـ ن.م.س، ص. 141.

٧٦ ـ ن.م.س، ص. 148.

يحيلنا هذا الرمز على المصدر [الطائر، الجناح] بل على الفعل [الطيران] »[77].

تشتغل الترسيمة الارتقائية في صور أخرى أكثر عينية وبشرية ؛ هي رموز السلطان والعدالة والقوة السلطانية والملك العادل والقائد.

بصفة إجمالية، نحن أمام رمزية غزو العالم، أمام بطولة استرجاع المفقود بالحركة والسرعة والذكورة الفاعلة.

6.1.4 ـ الرموز المشهدية Symboles spectaculaires

وترتكز على المشاهدة أي على المرئي حـ ـ ،يـ ـ ـ غ ل : النور، الشمس، العين الخ. وتتأكد تمظهراتها الأسطورية الخيالية في الربط بين التاج والشمس، بين المرئي والمموع. كما يتجسد المجال الديني والسياسي كتج ، ـ ا احتفالي بمشهد ما.

وتتجانس مجموعات الصور المشهدية مع ترسيمة الارتقاء. ذلك أن ما يجمع الصور والرموز أساسا، هو البعد البصري. إلا أن هذا البعد يتضاعف باندماج البعد السمعي فيه مادامت الكلمة ملازمة، تكوينيا، للاحتفال، وبهذا التمازج تنبني تشاكلات المرئي في وضوحه وانكشافه ؛ وضع يسعى لمعرفة العالم عن بعد[78].

7.1.4 ـ رموز الفصل المضاد Symboles diairétique

إن ترسيمات التعالي transcendance [كارتقاء] تتطلب إجراء جدليا، ذو خلفية سجالية مما يجعل الترسيمات تتجابه، خياليا، مع أضدادها : الارتقاء مخيل ضد السقوط والضوء ضد الظلمة[79].

سجال يتأسس على خيال حربي وعقل حربي، يتطلبان تشاكل الأسلحة الحادة المرتبطة بأنماط النظام النهاري ؛ حيث البطل الشمسي محارب عنيف ضد البطل القمري الخنوع. ويمثل برموثيوس النمط الجامع لهذا البطل المحارب بشجاعة[80].

---

77 ـ ن.م.س، ص. 144.

78 ـ ن.م.س، ص.ص. 177 ـ 178.

79 ـ ن.م.س، ص. 178.

80 ـ ن.م.س.ن، ص.

إن التعالي [الارتقاء] المشار إليه مدجج بأسلحته ؛ بعض رموزه الأساسية هي : السهم والصولجان الذهبي (المضيء) وجميع الأسلحة التي تدخل ضمن هذا السياق الحربي. إضافة إلى فعل البطل وأسلحته الهجومية والواقية (الأسوار، المدن..)، يتدخل البعد الناري بتأثيراته التطهيرية والحمائية :

«بالنسبة لنا، نجد أن التشاكل الرابط بين العمودية والتعالي والذكورة هو نفسه الذي يـ ـظهـر الآن في رمزية الأسلحة المنصوبة والموجهة، ولكن تكوينها، هذه المرة، سجالي عدواني موسوم جدا [بطبيعة] الرمز ذاته»(81).

على أن هناك امتدادا رمزيا للسلاح في العناصر الواقية والدفاعية، كالأسوار والحصون والخنادق والمنازل والملاجئ. هذا إضافة إلى بعد آخر لرمزية الأسلحة نفسها : وهي رمزية الفصل بين الجيد وغير الجيد، أي رمزية تطهيرية إصفائية. فالختان الذي يتم (بأدوات حادة هي عبارة عن أسلحة) حقل فصل ضدي تطهيري ؛ يصفي تداخلات الجنسين (لأنه يقطع ما يشبه العضو الأنثوي لدى الذكر : القلفة، لاتمام الذكورة وصفائها، ويقطع ما يشبه عضو الذكورة لدى الأنثى : البظر، لتصفو أنوثتها)، ويفصل بينهما تماما بحيث يكتمل تضادهما.

لهذه الأدوات (الرموز) القاطعة والحادة إذن، دور في فصل العناصر المتداخلة. وبذلك تشتغل ضد أي تهجين حفاظا على تركيب النقض.

وكل التقنيات الرمزية للإصفاء بواسطة السيف والنار والماء والهواء، تستوجب بالضرورة ميتافزيقا للصفاء أو الصافي le purifié. ويطغى عليها الطابع الروحاني للاعلاء والرقي مثلما هو الأمر في ترسيمات الارتقاء.

ويـ ـخلص دوران بصدد معالجة النظام النهاري للصورة أن :

«تشاكلا متواصلا يربط سلسلة كاملة من الصور التي تبدو للوهلة الأولى متناثرة. ولكنها تسمح في مجموعها، باستنتاح نظام متعدد الاشكال للقلق أمام الزمن»(82).

لقد تنوعت هذه السلاسل وتركيباتها : من الوجه الحيواني المفترس المرعب إلى الضجر والسلبية المتجبرة لسلطة الموت، إلى التشكل المعتم اليومي حيث الظلمة والماء

81 ـ دوران، 1960: ن.م.س، ص. 181.

82 ـ ن.م.س، ص. 133.

العكر والدم الآسن وظله المطابق لامتداد النزيف، إلى البطل العاجز كالأعمى (في الظلمات).

بينما يعارض «بشكل آخر، هذا الآنف، كيفيا، إذ فيه يتم تحدي قهر النظام النهاري؛ لذلك سوف يكون من الطبيعي، أن يقصي هذا التشكل الوجه الأنثوي الذي تنيره بسمة أنثوية [لأنه] موقف بطولي [لا يعترف بالأنثوي]. همه الوحيد هو تقويم الأسلحة الكافية لخوض المعركة ضد القدر»[83].

8.1.4- البنيات ذات التشكل الفصامي للنظام النهاري

من خلال المواقف الخيالية السالفة، حيث تنتظم الصور في تشاكلات دلالية توجهها ترسيمات العمودية والارتقاء والسقوط والديارية والحيوية، يمكن هذا الانتظام من رصد *بنيات تشترك في مظهر أساس هو التشكل الفصامي* schizomorphes. ويؤكد دوران، تجنبا لأي لبس، أن «هذا النظام ليس حالة مرضية في حد ذاته»[84].

لا يعني الأمر، هنا وصف الشخصية الفصامية بقدر ما يهم تشاكل الصور في تكتلات وعناقيد في النظام النهاري، باعتبارها "ذات تشكل فصامي".

يجابه النظام النهاري، من خلال المتخيل، «وجوه الزمن، في كابوس مبالغ فيه. وسائله، في ذلك، السيف والاصفاءات وسيطرة أفكار التسامي. وقد تابعنا لعبة هذه النقائض في ماديتها الانطربولوجية»[85]. ولهذا السبب يختص هذا النظام بكونه نظاما للنقض antithèse والسجالية polèmique؛ لأن «الهندسة السماوية (الأورانية) لا معنى لها إلا مقابل وجوه الزمن : الجناح الطائر مقابل الحيوانية الزمنية ؛ مقيما في ذلك، أحلاما للسرعة وللخلود (...) والذكورة تناقض وتتحكم في الأنوثة الزمنية السوداء (المعتمة)، الإعلاء نقيض السقوط، بينما نور الشمس نقيض الماء الحزين والعمى المظلم، لروابط صيرورة الآتي»[86].

وتعتبر الترسيمة الديارية والارتقائية هما قطبا هذا النظام حيث تقومان على التمييز والفصل بين الأشياء.

---

83 - ج. دوران : ن.م.س، ص. 134 وما بعدها.

84 - ن.م.س، ص. 215.

85 - ن.م.س، ص. 203.

86 - ن..س، ص. 202- 203.

وبالعودة إلى صفة المبالغة المشار إليها أعلاه، يحدد دوران البنية الفصامية الأولى والتي يؤشر عليها ويضيئها التضخيم المرضي لدى الفصامي (بسبب مؤشر المبالغة إياه).

وتتمثل في القدرة على الاستقلال والانفصال والتجريد ؛ وسط طموح ينشأ بمجرد الخضوع لذاتية الحركة الحيوانية (الحيوية)، لكنه يتفوق لدى الإنسان بفعل الوضعية العمودية المحددة للأيدي (الترسيمية الديارية) والأدوات التي تمدد هذه الأخيرة[87].

أما البنية الثانية فترتبط، تحديدا، بهذه القدرة على التجريد باعتباره تفكيرا على هامش العالم، ولا ينطلق من إحساس داخلي بهذا العالم : «إنها تمديد تمثيلي ومنطقي للموقف الانطوائي العام ؛ حيث ينفصل الشخص عن العالم ويرى الأشياء هشة، مفصولا بعضها عن بعض»[88].

وتنحدر البنية الثالثة من هذا الهم الملح على التمييز، وهي ما يسميه عالم النفس منكوفسكي "الهندسية المرضية" morbide. تتميز هذه البنية بالنزوع إلى المقابلة بين الأشياء symétrie والتصميم والمنطق الأكثر شكلية في التمثيل كما في السلوك. وتتخذ بفعلها الأشياء أهمية أكبر مما هي عليه ؛ أي يتم تضخيمها ويفقد المكان والزمان، حينئذ، حدهما العادي[89].

إن هذه البنيات الثلاث المشتغلة في النظام النهاري للصورة، تجد توافقاتها، يلاحظ دوران، خارج مكان المتخيل، بحصر المعنى، بل إن النظام إياه يشكل نموذجا يمكن اختباره بفعالية في النسق الفلسفي المعقد للعزل والثنائية والتعالي في تاريخ الفكر الغربي. وهنا تصير المعالجة التي أجراها ج. دوران للمتخيل، قادرة على جعل هذا الأخير، ليس فقط موضوعا، بل اجراء ابستمولوجيا يمكن من خلاله قراءة نسق فكري "غير خيالي" تماما، عقلاني وفلسفي مثلا.

ويقدم دوران، إجمالا، الخاصية العامة لهذا النظام بكون تشاكل الصور يؤكد على :

---

87 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 209 ـ 210.

88 - ن.م.س، ص. 210 ـ 211.

89 - ن.م.س، انظر ص.ص. 210 ـ 213.

« ثبوتية التعالي transcendance ، بمعارضة الآتي الزمني وتمييز الفكرة التامة والدقيقة والمانوية الأصلية للنهار والليل والنور والظل والأساطير والاليگورات المرتبطة بالارتقاء الشمسي »[90].

هناك إذن عقلانية خلف هذا النظام، أو أن هذا النظام هو الذي يرسم حركات العقلانية ويقف وراءها. إنه نظام النقض.

2.4 ـ النظام الليلي للصورة

إذا كان النظام النهاري يقوم على النقض، فإن الخصيصة المركزية للنظام الليلي للصورة هي قدرته على تحويل العالم إلى كائنات قريبة من ذات الإنسان مندمجة فيها ؛ ويسمي دوران هذه الخصيصة بالتعريض (أو التلميح) Euphemisme. فمع النظام الليلي سوف يتم تحويل كل الصور المرعبة والمقلقة، بخلق تشاكلات جديدة أكثر ألفة وحه ـيه ـة. وللمهيمنتين الغذائية والتناسلية الدور الأساس في هذا التحويل ؛ فالترسيمات تستبدل : من الارتقاء إلى الجوانية intériorité، من السقوط المريع إلى هبوط (نزول) الأعماق المريحة. تنقلب الرموز من المياه الداكنة والآنسة المضجرة إلى مياه الدفء والسكينة. أما الجسد الأنثوي المهان والمكروه ـ في النظام النهاري ـ فيصير معشوقا. كما أن الأنثى تنشر ظلال حنانها الأمومي (بدل البطل الذكوري المحارب)، إلى أن تتجـ [illegible] في الأم الكبرى : الأرض. ولن يبقى الليل موحشا قط ؛ إنه عتبات الفجر. وحول كل هذه الاجراءات التعريضية سوف تتكتل مجموعات رموز هذا النظام ؛ موزعة إلى ثلاث مجموعات كبرى :

1.2.4 ـ رموز القلب Symboles d'inversion

وهي التي تشكل قلبا لقيم النظام النهاري وتنجز تحويلا تعريضيا لها. وتنبثق الترسيمات المشغلة لها من الحركة الخطاطية الهضمية أو الجنسية ؛ ومنهما البلع avalage والابتلاع Gullivérisation. وتندرج هذه الرموز (القلب)، ضمن الترسيمة الكبرى للمضاعفة redoublement حيث يتم « قلب القوة الذكورية، وهو أمر يثبت الموضوعة التحليلية النفسية المتعلقة بارتداد ما هو جنسي إلى ما هو فمي أو هضمي. على أن النمط الجامع الكبير

---

90 ـ ن.م، ص. 204.

الذي يرافق ترسيمات المضاعفة ورموز الابتلاع gullivérisation هو نمط الحاوي والمحتوى « contenant et contenu »[91].

ونجد تجسيدا حيا لهذه الترسيمات في الفعل الخيالي الشعري الرومانسي والسريالي :

«.. ما فتئت الرومانسية حتى آخر نتائجها [السريالية]، تقوي بحثها عن المضاعفة والقلب (...)

ويعتبر نوفاليس من أكبر الشعراء "الليليين" بامتياز ؛ فالليل لديه «مملكة الجوهر بذاتها ؛ مملكة حميمية الكائن (...) الليل هو المكان حيث ينعقد النوم والعودة إلى البيت الأمومي، والنزول إلى الأنوثة المقدسة : «لنهبط نحو الخطيبة الوديعة، نحو المسيح المحبوب، لنهبط بشجاعة ؛ يهبط الغسق عند الذي يعشق والذي يبكي. إن حلما يقطع آصرتنا ويحملنا إلى حضن الآباء».

ونرى أن في الثقافات التي تسود فيها عبادة الأموات والرفات، كما لدى المتصوفة والشعراء، يرد الاعتبار لليل وللعنقود ذي التشكل الليلي nyctomorphe بكامله. بينما تتوفر ترسيمات الارتقاء على فضاء الضوء تتلون ترسيمات الهبوط الحميم بالسمك الليلي»[92].

وتتخذ دلالات الألوان والموسيقى بعدا أساسيا بفعل الخاصية التعريضية (التاه ـ حـ ـ ة) التي تمنح الليل ألوانا تذوب فيه. ويشكل السكون الليلي ميلوديا مضادة للضـ جـ ـج (النهاري). هنا أيضا نجد هاتين الصورتين ذاتا قيمة كبرى لدى الرومانسيين[93].

فعلى هذا الصـ ـعـ ـد البصري الرمزي تقلب كل القيم الرمزية للنظام النهاري ليتم استبدالها بقيم أخرى، ذلك ما يوضحه ج. دوران برصد هذا التحويل من نظام إلى آخر :

«بينما تختزل الألوان في النظام النهاري للصورة إلى بياضات سماوية لازوردية

91 ـ ج. دوران، 1960، ن..س، ص. 243.

92 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص.ص. 238 ـ 250.

93 ـ ن.م.س، انظر ص.ص. 255 ـ 256.

بتلألؤ اللوحة الجدلية الواضحة للمضاء/المظلم ؛ سيمتد مع النظام الليلي ثراء الأطياف والأحجار الكريمة (...) ومع الانتقال من الكلاسيكيين إلى الرومانسيين، تزداد اللوحة ثراء (...). وتستدعي أحلام الهبوط الليلي، بشكل طبيعي، كل التخيلات اللونية للأصباغ (...) »[94].

إن اتجاه هذا الفعل النازل والهابط يستقطب تشاكل الصور الرمزية، هنا حول ترسيمة الابتلاع التي تحرك رموز الأرض والمياه (الأمومية). ويتوزع الطقس الأمومي، دائما بين ما هو مائي وما هو أرضي. وهو ما يوضحه الاستنتاج التالي لدوران بعد دراسته لهذه الرموز :

«إن أول وأقصى البالعات هو البحر، كما نحس بذلك من خلال الادماج emboitement ذي التشكل السَّمَكي ichtymorphe. فاللجة abyssus الأنثوية والأمومية هي التي تشكل، في ثقافات عديدة، النمط الجامع للهبوط والعودة إلى المنابع الأصلية للسعادة»[95].

بالتالي تمثل المياه أمَّ العالم. وفي نفس الحين، تصير الأرض أم الكائنات الحية والإنسان. الأمر الذي يتجلى في العديد من النصوص الأدبية والشعرية والأساطير عبر ثقافات كثيرة[96]. وهو ما تركزه ترسيمة النفوذ (الولوج) الحي Pénétration.

وبصفة عامة ؛ فإن رموز القلب تبني مشاكلة تامة من خلال استبدال القيم النهارية المقلقة أو الضارية والبطولية. وتعمل الرموز المتوالدة من ترسيمة الهبوط على تعريض القضم (النهاري) croquage بالبلع. كما يكبح السقوط ليصير هبوطا قريبا من التلذذ. ويبدو العملاق الشمسي، ودوره، مختصرا في احتقار، إلى دور الأصبع.. يعوض الطائر والطيران بالسمكة والغوص والاندماج. وينقلب خطر الظلمات إلى ليل من نعيم. في حين يستبدل الضوء الصافي بالألوان والاصباغ. ويصير الضجيج أصواتا وأنغاما أليفة بفضل ناي أرفيوس، ذلك البطل الليلي. لن يبقى إذن هناك سوى الميلوديا ؛ حيث يمكن تركيب ما يستعصي على القول، بفصله عن الكلمة والاحتفاظ بالنغم. ثم تقوم المواد المنحفرة، في

94 - ن.م.س، ص.ص. 251 - 252.

95 - ن.م.س، ص. 256.

96 - ن.م.س، ص. 261.

هذا العنقود مقام الجواهر غير المادية والعمادية baptismales والأثير الضوئي. وإذا كان القفز النشيط (النهاري) سيستدعي القمم، فإن الهبوط يمجد الجاذبية ـ الحفر أو الغوص في الماء والأرض الأنثوية[97].

تعتبر الرموز الحميمية نتيجة طبيعية لكل الانقلابات التي يجريها النظام الليلي. فالحميمية والجوانية من المستقرات الدلالية والتعبيرية لهذا النظام. لذلك يخصها ج. دوران بتناول مطول وه[illegible]ـفيض. وينطلق من كون الرغبة في العودة إلى الأم ـ التي تناولها ضمن رموز القلب ـ هي نفـ[illegible]ها التي تقلب التقويم السلبي للموت في النظام النهاري للصورة؛ ليصير (الموت) جديرا بالتبجيل. فالموت في النظام الليلي عودة الإنسان إلى ذويه، رجوعه الحميم إلى المكان الذي أتى منه. ومن تم رغبته في أن يدفن في الأرض. إن الدفن ـ هنا ـ ليس سوى بداية طفولة ثانية. ويسمح هذا القلب الجذري لمعنى الموت بتكوين تشاكل يتمحور حول مسافة "المهد ـ اللحد". وسيلة هذه المشاكلة وفضاؤها هما المهد الأرضي Berceau chtonien. حينئذ، تتماهى الأرض بمهد سحري وساحر. إنها مكان الاستراحة الأخيرة[98].

قيم الموت النبيلة، تلك، تحيا في حضن المعتقدات الشعبية ولدى كثير من الشعراء. مما يفسر نزعة الموت Nécrophilie في قصائدهم. ويمثل دوران ـ هنا ببودلير ولامارتين (في اجلالهما للخريف) وبالذوق الرومانسي لـ "القبر الآخر". كما تتجلى أيضا بوضوح في جاذبية وفتنة الموت والانتحار لدى غوته ونوفاليس ونوديبه Nodier[99].

ويرى دوران أن رمزية اللحد والبطن الأمومي، بما هما قطبان للتمثيل، يدعوان إلى دراسة نسقية لفضاء الحاويات contenants. إذ أن هناك امتدادا يتشكل عبر رمزية البيت والمغارة ـ المسكن الأول ـ بعد المسكن الأمومي (الرحم).

فالبيت (المنزل) فضاء حميم وكون مصغر، جسر بين الإنسان والكون الكبير ؛ على أن هناك رتبا تعبر هذا الفضاء :

97 ـ ج. دوران، ن.م.س، ص. 268.

98 ـ ن.م.س، انظر ص.ص. 269 ـ 270.

99 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. انظر ، ص.ص. 272 ـ 273.

«بين المغارة والبيت سوف يوجد نفس الفرق في الدرجة، بين الأم البحرية [أو المائية] والأم الأرضية ؛ إذ المغارة أكثر كونية ورمزية من البيت»[100].

والأمثلة هنا أيضا جلية في مختلف الثقافات والآداب، ويشير دوران بهذا الخصوص إلى أعمال بول كلوديل ورانيا ماريا ريلكه وبالزاك.

إن البيت بالتالي، عبر مختلف تشكلاته، «هو دائما صورة للحميمية المريحة سواء كان معبدا أم قصرا أم كوخا»[101].

وينتج عن رمزية المغارة/البيت أحلام عميقة ذات غزارة خيالية : القارب والزورق والسفينة الشراعية كلها تتحول إلى مسكن فوق الماء. وهي أيضا رموز للسفر الليلي بكل ما في هذا السفر البحري من مخاطر ومغامرة في مواجهة الموت والخوف منه ؛ حيث تنقلب القيم الحميمية على هذا الخوف (وتلك القيم كانت منقذ موسى وسفينته) وتجعله أمانا فريدا.

يرتكز، إذن عنقود التشاكل الحميمي على العلاقة حاوي/محتوى، الاحتواء. وتظل حركية الصور غير ثابتة. فالمركب سكن مائي متنقل قبل أن يكون وسيلة للسفر. إقامة مهاجرة في حضن المياه. ولا يقف هذا التشكل الرمزي عند هذا الحد. في الوقت الذي يعتبر فيه المركب أو السفينة مسكنا (كبيرا) سيتحول القارب أو الزورق، بكل تواضع، إلى مهد[102].

وانطلاقا من رمزية البيت تتكون الصورة الرمزية للدائرة ومركزها. وهو أمر ليس خاضعا هنا للأبعاد الهندسية القائمة خارج البعد الدائري. لأنهما (البيت وصورة الدائرة) مرتبطان بالفضاء المقدس بطابعه التكريري كنموذج للزمن المقدس، زمن البدء والبدء من جديد دوريا. وهنا يتحرك الاشتغال الرمزي بنماذج أولية générique كالمحارة بدلالاتها البيتية والاحتوائية، وإحالتها على الفضاء الرمزي الثقافي للطهي، حيث الافضاء إلى القدح والكأس. وذلك ما يقود إلى التداخل بين أواني الطبخ (فضائيا) وبين معدة الإنسان حد التطابق.

100 ـ ن.م.س، ص. 276.

101 ـ ن.م.س، ص. 278.

102 ـ ن.م.س، انظر 285ـ 287.

لذلك تلعب تضافرات الحدود الهضمية والغذائية في النظام الليلي، دور نموذج الحاوي، وهو البطن الهضمي، قبل أن يكون البطن الجنسي. من تم يتداخل مفهوم الحاوي ويلتصق بمفهوم المحتوى. وهذا الأخير، عموما، عبارة عن سائل ؛ الأمر الذي يربط الرمزيات المائية الحه ـ ه ـ ة بترسيمة المسار الغذائي للبلع. لأن حركة الهبوط الهضمي وتر، ـ ه ة البلع واصلتان بأحلام العمق وبالأنماط الأصلية الكامنة خلف كل الرمزية الليلية(103).

3.2.4 . الرموز الدورية

تتجمع هذه الرموز كلها حول عنقود التحكم في الزمن ذاته. وتصنف إلى قسمين حسب اتجاهها الزمني. فالأول يتجه نحو سلطة التكرار اللامتناهي للإيقاعات الزمنية والتحكم الدوري في الآتي. والثاني، على العكس، يجلب اهتمامنا بالدور التوليدي génétique والتقدمي للآتي، أي بهذا النضج الذي يستدعي الرموز البيولوجية، وهي ما يحمله الزمن للكائنات من خلال التعبيرات المأساوية للتطور والنمو.

وقد اختار ج. دوران لترميز هذين الصنفين للمتخيل الدوري، وجهين من أشكال لعبة التاروت Tarot(*) هما الدرهم (أو الدينار) والعصا Le Dénier et le Bâton ؛ لأنهما يوجزان بشكل متبادل، حركة القدر والاندفاع الصامد نحو التقدم الزمني. فالأول (الدرهم) يدخل ضمن صورة الدورة Cycle والتقويم الدوري للزمن. أما العصا فهي اختزال رمزي للشجرة المورقة المتبرعمة. شجرة يسى Jessé (والد النبي داوود)، ذلك هو الوعد المأساوي للصولجان Glaive. من تم، سيكون لدينا، بحسب دوران من جهة، الأنماط الأصلية ورموز العود متحلقة حول الترسيمة الإيقاعية للدورة. ومن جهة ثانية، نجد الأنماط الأصلية والرموز الدي ـ ة خاصة (الم ـ حية) والأساطير التاريخية حيث تتفجر الثقة في النتيجة النهائية للتغيرات المأساوية للزمن ؛ وتتشكل حول الخطاطة التقدمية، وهي، كما سيوضح دوران، ليست سوى دورة ناقصة(104).

103 ـ ن.م.س، انظر ص.ص. 293 ـ 294.

(*) لعبة الورق الأكثر قدما، تقوم على مجموعة من الرموز وتتألف في صيغتها التقليدية من 78 ورقة، مكونة من 21 رمزا. انظر: J. Chevalier & Alain Gheerbrant : Dictionnaire as symboles, Ed. R. Laffont/Jupiter, Paris, 2° éd. 1982, pp. 924 - 929.

104 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، انظر ص. 322.

إن الرموز الزمنية القياسية سوف تتجه نحو الجريان مع خيط الزمن لتتخذ بذلك طابعا أسطوريا.

وتعطي، بالتالي، أساطير تركيبية synthétiques. وذلك على العكس من ترسيمات الهبوط والبلع القائمة على القلب. وتأتي هذه الصيغة التركيبية من كونها تحاول تقريب التناقض الكامن في مجرى الزمن. تركب بين الخوف أمام انفلات الزمن مع القلب الحاصل أمام الغياب، وبين ضد ذلك، المتمثل في الأمل في استنفاذ الزمن والثقة في الانتصار عليه. وتبقى تلك الأساطير التركيبية درامية، دائما، سواء في مراحلها المأساوية أو مرحلتها الظافرة.

إنها تمزج، بشكل متبادل، بين القيم السلبية والقيم الموجبة للصور. لذلك يقرر دوران أن الترسيمة الدورية والتقدمية تعطيان، على الدوام، محتوى أسطورة درامية؛ لأنها مبنية على الصيغة التركيبية عبر توليدية نمطها الأصلي العلائقي المحرك لمجموعة الرموز الدورية الدرهم والعصا.

4.2.4. بنيات النظام الليلي

يحدد دوران، بناء، على تحليل تشاكلات النظام الليلي للصورة، مجموعتين كبريين من البنيات تضبطان الاشتغال الخيالي للصور الليلية وهي:

1 - **البنيات الصوفية**: وتطابق رموز القلب والحميمية؛ ولها تجليات أربع: أولاها الإخلاص الدؤوب persévération والمضاعفة redoublement التي توضحها رموز الاندماج وتركيبة المضاعفة والنفي المزدوج.

وثاني هذه البنيات: اللزوجة viscosité التعريضية التي تنخرط كلية، وفي كل مكان، في الأشياء وصورها كاشفة عن "جانب حسن" للأشياء وقائمة على الضد المعنوي antiphrase. لكنها ترفض القطع والفصل وطي الفكر في النظام الشرس للنقض.

أما البنية الثالثة فهي حالة خاصة للثانية وتتمثل في الارتباط بالمظهر العيني [المحسوس] الحميمي والذي يضفي على الأشياء طابع الحركة الحية. والبنية الصوفية الرابعة والأخيرة، هي بنية التركيز concentration. حيث انتحاء ما هو مختزل وموجز، إنها، بنية إيجاز. وتظهر بوضوح في القلب الكبير للقيم والصور الذي عودتنا عليه أوصاف النظام الليلي للخيال[105].

105 - ن.م.س. انظر ص.ص. 319 - 320.

2 ـ **البنيات التركيبية** : وتقابل الرموز الدورية وترسيماتها التقدمية ؛ وهي أيضا ذات تجليات أربع :

1 ـ بنية الصوغ الهارموني Harmonisation : حيث الإشارة الإيروتيكية هي المهيمنة النف ـ ة ـ الفيزيولوجية ؛ عاملة على تنظيم الصور سواء في كون موسيقي أو في كون بسيط ؛ باعتماد الإيقاعات الفلكية الكبرى كجذر للأنسقة الكوسمولوجية.

2 ـ البنية الجدلية : وتتجه للمحافظة على الأضداد، داخل الهارمونيا الكونية، إذ يتخذ النسق بفضلها شكل مأساة حيث العشق والهيام الأسطوريين يمثلان النموذج.

3 ـ البنية التاريخية : وتشتغل مثل ما هو موسيقي وكوني من أجل نسيان الزمن وتحييد قسرية تعاقبه لذلك تستعمل، عن وعي، الوصف المؤثر النافي لقدرية التعاقب. وتقع هذه البنية في قلب مفهوم التركيبة synthèse.

4 ـ بنية ترسي في الوعي عقدة يسى Jessé ؛ والتاريخ الملحمي لدى أهل التبت Tibet والرومان وتقدمية البطل لدى المايا وقداسة الأحبار لدى اليهود. كل هذه العناصر متغيرات لنفس الأسلوب الذي تكشف السيمياء Alchimie عن سره الحميم : إرادة تعجيل التاريخ والزمن من أجل كمالهما في ظل السيادة والسيطرة عليهما[106].

5 ـ بناء الخيالية المتعالية Fantastique transcendantale

من خلال ما تقدم، يتبين التماسك والنسقية المفتوحان اللذان يلحمان نظرية المسار الأنطربولوجي للمتخيل وهي تنجز وصفا وتحليلا فينومينولوجيين تكوينيين يتجاوزان عوائق التحليل النفسي واختزاليته رافضة بذلك النظر إلى الصورة ـ كوحدة بنائية للخيال ـ باعتبارها «دليلا متبذلا لواقع نفسي أو واقع خارجي عن الوعي»[107].

من تم تسمح هذه المورفولوجيا التصنيفية التي تقيمها نظرية المسار لبنيات المتخيل، بإقامة فلسفة للخيالي أو بوضع فيزيولوجيا لوظيفة الخيال[108]. تلك هي ما سيدعوه دوران بالخيالية المتعالية fantastique transcendentale، مقترضا هذا المفهوم من

106 ـ ن.م.س، انظر ص.ص. 409 ـ 410.

107 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 438.

108 ـ ن.م.س.ن. ص.

نوفاليس. ومساعاها البحث في كونية المتخيل ؛ انطلاقا من فرضية أن الوظيفة الخيالية «ليست محفزة بالأشياء [كما توضح المورفولوجيا السالفة، بل بالدلالات] وإنما بطريقة لتحميل الأشياء معنى فان كونيا. أي بمعنى يتقاسمه العالم بشكل كوني. بعبارة أخرى، يمكننا [حينئذ] البرهنة على وجود واقع مطابق وكوني للمتخيل»[109].

إن الوظيفة الخيالية ليست حيلة من حيل العقل الإنساني وليست مجرد مراوغة للتعبير عن الغريزة المكبوتة. ذلك أنه ثبت يقول دوران، بفضل علم النفس المعاصر أن «ليس هناك [فقط] "حقائق موضوعية" ينتجها الكبت والاندماج الأعمى للهو l'égo في الوسط الموضوعي. إن هناك أيضا "حقائق ذاتية أكثر جذرية، في الاشتغال البنائي constitutif للفكر، من الظواهر [الخارجية] »[110] وتموضع نظرية المسار، انطلاقا من هذه الاعتبارات، وظيفة الخيال كناظم للتوازن بين هذين القطبين "الموضوعي" و"الذاتي". ومن تم مفهوم المسار بين هاتين النقطتين الكبريين في فضاء الكينونة الإنسانية.

ليس الخيالي إذن، معوضا ولا معيدا لإنتاج حقائق سابقة التحقق أو بالأحرى ليس معادلا وهميا لعالم "حقيقي" و"مادي". لذلك تتجنب نظرية المسار «خلط قدريات المنع والرقابة بميدان الاحتمال المستقبلي غير القابل للوصف»[111]. ويمكننا في هذا، اعتبارها تصوغ وصفا فينومينولوجيا اختباريا دون نزعة نفسانية ولا نزعة تجريبية.

انطولوجيا، نجد أنفسنا أمام اشتغال جذري للسمات الجوهرية للفعل الخيالي كما سوف يحددها فيما بعد، إدوار كيسي (1976) ؛ كما أننا على عتبة "الم ـ ـعـصي على القول" الرومانسي، والخيال المطلق لابن عربي، وكل الانفتاح الشعري لـ "مجرة المتخيل". فدوران يستدعي كل هذه الافاق نحو العتبة الانطربولوجية :

«كل الذين قطعوا أشواطا في ميدان المتخيل، بتواضع علمي مع سعة الأفق الشعري في آن، متفقون على الاعتراف بالخيال، في جميع مظاهره الدينية والأسطورية والأدبية والجمالية، بهذه القدرة الميتافزيقية بشكل واقعي على توجيه أفعاله ضد "نتن" الموت والقدر (...) »[112].

109 ـ ن.م.س.ن، ص.

110 ـ ن.م.س، ص. 459.

111 ـ .م.س، ص. 456ـ 457.

112 ـ ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 470.

إن توازنات المتخيل تشتغل من خلال التعارضات التي تؤسس التدليل الخيالي ؛ وهي ليست تعارضات دلائلية تقوم على مفهوم الهوية والفرق، بل تخرق وتعبر الهوية الواحدة إلى حد أقصى. وهو ما يؤشر عليه التغير الجذري لنفس الصورة الرمزية حين تعطي دلالية مغايرة تماما ومعارضة لدلالتها (دلالة الصورة) في سياق ونظام وعنقود رمزي أخر. التعارضات تلك، إجراء حيوي لاشتغال القوى المحركة للخيال، ضمن توازن يتشكل كوظيفة متعالية على حدود الانعكاس الواقعي أو المعطى المكبوت الغريزي. ويتحقق هذا التوازن، عند دوران، على أربعة مستويات :

مستوى مباشر حيث عفوية الرمز القائمة على خلق توازن حيوي بواسطة ذكاء الموت. ومستوى بيداغوجي يرسي توازنا اجتماعيا. ثم على مستوى نفي التشابه المطلق للعرق الإنساني بالحيوانية المحض ة كما تؤكد تأويلات الرمز ذاتها لدى الإنسان. وأخيرا تقيم الوظيفة الخيالية توازنا انطربولوجيا يكون إنسوية أو نشكونية الروح الإنسانية[113].

ولأن الفعل الخيالي لا تحكمه أي زمنية خارجية ؛ كما وضح ذلك هوسرل وهيدغر وساريفا ودفرين وكيسي.. فإنه لدى دوران يمتد في دينامية الأنماط الجامعة وفي أنظمة اشتغاله كعامل ضد زمني. وتحيل هذه الخصيصة على الفضاء كمجال حيوي لهذا الاشتغال الخيالي. وبهذا الخصوص نجد أن نظرية المسار تتجه نحو طوبولوجيا Topologie للخيالي والرمزي. ويسجل دوران أن الظاهرة الخيالية، كما هو معترف بذلك من طرف الدارسين منذ مدة طويلة، لها هذه العفوية الفضائية الحركية :

« (...) يطير الخيال مباشرة في الفضاء. فالسهم الذي تخيله زينون يخلد خارج التوقيت الوجودي، تصنع هذه المباشرية الدقة الوجودية للأشياء المتخيلة ؛ وفقرها الجوهري [الذي يفاجيء كل من اهتم بالخيال] هو غياب سعيد لما هو طارئ [مجاني]. في ميدان الخيالية المحض، في الأحلام، فوجئ الملاحظون دوما بتعارض سرعة [ومض] الأحلام مع طول السيرورة الزمنية للإدراك»[114].

إن عجز الإدراك عن توقيع الخيالي داخل آلياته القياسية ليس سوى مؤشر على الاستقلال الفعلي للخيال وأن زمنه الداخلي يتأسس على فضاء حر ومنفلت وفريد حين يهم

113 - ج. دوران، 1964، ن.م.س، ص. 112.

114 - ج. دوران، 1960، ن.م.س، ص. 462.

الأمر الفعل الخيالي المبدع. فالصورة الرمزية واشتغالها يتأسسان على دلاليات لازمنية لكنها فضائية، أليست هي نفسها اشتغالا ضد قهر الزمن ؟ يوضح ذلك دوران :

«إذا كانت الديمومة لم تعد هي المعطى المباشر للجوهر الأنطربولوجي، وإذا لم يكن الزمن شرطا قبليا للظواهر عامة ـ مادام الرمز يفلت منه فلن يبقى أمامنا سوى الإقرار بالفضاء كـ "موجه" sensorum عام للوظيفة الخيالية»(115).

ذلك ما يجعل الاجراء الخطابي/الترسيمي schématique ناجعا في تحليل محتويات الوعي الخيالي، بعد تحييزه عن المقام الكانطي قليلا. هذا دون إغفال تطابق الوعي بمحتوياته وانسجام اشتغالاته (في تعارضاتها وتصادماتها) مع اللاوعي كطاقة دافعة للنشاط الإنساني، ليس فحسب على مستوى الممنوع الاجتماعي والثقافي بل أيضا استجابة للاوعي البيولوجي الممثل في أوامر وارغامات الشرط الطبيعي والحيوي للإنسان.

بناء على هذا التصور لا يمكن النظر إلى الأنماط الجامعة كقوالب جاهزة بل كمحركات، هي نفسها أمكنة فارغة من أي محتوى ثابت لأنها توليدية تحرك تموضعات نظام معين للمتخيل في فترة تاريخية محددة. ومن تم فهي نفسها لانمطية atypique لأنها كونية :

«إن التفريعات التاريخية والاجتماعية، ليست من التفريعات الطبائعية والجنسية على الرغم مما يبدو من أنها تتبع التقطيع البنيوي للمتخيل في أنظمة مختلفة، لا تبرر بنزعتها الحتمية الخاصة هذه الحرية الحاكمة التي يظهرها الخيال الإنساني في القدرة لدى الفرد نفسه وكذا لدى المجتمع، على استبدال أنظمة الصورة وبنياتها. إن مراحل الخيال الفردي أو طرق التعبير الجمعي وإمكانات العود النمطي الجامع والقلب من نظام إلى آخر، أمور توضح كلها بجلاء، كونية ولا نمطية atypi-calité الأنماط الجامعة (أو الأصلية) الكبرى التي أتينا على تصنيفها خلال هذه الدراسة سواء منها الفيزيائية أو الاجتماعية»(116).

كونية ولا نمطية لأنها مولدة لترهينات لامتناهية، دون أن تنفذ طاقتها التوليدية

---

115 ن.م.س، ص. 472.

116 ـ ن.م.س، ص.ص. 454ـ 455.

عبر كل الثقافات والانتاجات الرمزية. وبهذا الصدد يمكننا استدعاء ما سوف يراه ريمون ابيليو Raimond Abellio, (1965) عن زمن النمط الجامع الذي هو أيضا موقع خارج التعاقب :

«لا ينتمي النمط الجامع لا إلى الماضي ولا إلى المستقبل بل إلى الحاضر الأبدي»[117] ذلك أنه يمكن اعتبار الحاضر ليس زمنا أصلا، إنه امتداد الوعي في الفضاء ومن ثم كثافته الفضائية وبالتالي كينونة الفضاء الخيالي بكامله.

117 - Raimond Abellio, 1965 : La structure absolue, Essai de phénoménologie génétique, éd. Gallimard (nrf), p. 77.

الفصل الثالث :

المنطق الخيالي والتشكل التكويني للصورة

إن انتظام السيرورات الخيالية لا يعيد انتاج منطق جاهز ولا يحتمي بمحدودية المنطق العقلي والتجريبي لأن هذا الأخير، نفسه، لا يشكل سوى، أحد تجليات النظام النهاري للصورة خاصة ببنياته الفصامية. لذلك لا تفرض تشاكلات الصور والرموز في عناقيد وبنيات وأنماط، اختزال الرمزي إلى منطق بعينه بل هناك، حسب دوران، جهات منطقية كبرى بانية لمناطيق logiques متمايزة ؛ استنادا إلى روجيه باستيد R. Bastide, (1955) الذي يحدد مبادئ تشتغل بشكل تنافسي فيما بينها : مبدأ الربط liaison (المشهور منذ ليفي برول في دراساته للتفكير البدائي)، ومبدأ القطيعة coupure الذي ينافس ويعارض مبدأ الربط، وهو قريب من المبدأ القديم لمبدأ التضاد (التناقض) contradiction، وأخيرا مبدأ التماثل analogie وهو تركيبي synthétique ويسمح بالوصل بين المبدأين السالفين[1].

ويحيل مفهوم الجهات المنطقية على طوبولوجيا (مواقعية) الخيالي أي على الطبيعة النوعية للفعل الخيالي المتأملة في حريته الفضائية، إذ لا يصح القياس الكمي هنا مادام لا ينتج سوى طوطولوجيا (تحصيل حاصل) نظرية وشكلنة جاهزة حتى قبل تشغيل إوالياتها.

جهات منطقية غير ... بالضرورة. هو إذن منطق استكشافي يكشف عن «الانسجام (التشاكلية isomorphisme) العيني للرموز داخل عناقيد الصور ويبحث في تشكيلات النسق الدينامي "لقوى الاتساق" المتعارضة»[2] ويلتقي هذا التصور مع أبحاث

1 ـ ج. دوران، 1964، ن.م.س، ص. 89.

2 ـ ن.م.س، ص. 92.

الفيزيائي ستفان لوباسكو Stephan Lupasco حول منطق الم ـ ع ارضات logique des antagonistes الذي يقوم على «اللجوء إلى منطق أصلي وه ، جم مع الوقائع الميكروفيزيائية وكذا الوقائع النفسية التي يبلور قراءتها (...) حيث يتم بناء منطق للتناقض والتعارض antagonisme الذي يجعل المعطيات التي نعتبرها عادة متعارضة وينفي بعضها البعض الآخر، تصير في تعايش فيما بينها بشكل متزامن وبنفس العلائق»(3). وهو منطق غير أرسطي (صوري) لأنه يقوم على التناقض، كما ليس هـ غ ـلي ا، لأن الجدل الهيغلي يقوم على سيرورة النفي وليس على تعايش المتعارضات.

إن التخوم الكبرى لهذه الجهات المنطقية تقع في فضاء الـ م ـ ل (بص ـ غ ـ ه الظاهراتية أي الاستحضارية) والتماثل في اشتغاله الانطربولوجي والفني.

1 ـ المتخيل والتمثيل الرمزي

لقد رأينا كيف تخلى دوران عن أي حد مقولي للخيال لصالح حد اختباري وعيني ليصل، بعد ذلك، إلى طرح الخيال كوظيفة متعالية.

إلا أن مفهوم التمثيل يتردد في أعمال دوران كمرادف للفعل الخيالي وهو ما يستدعي التصور الظاهراتي الهوسرلي ومركزية هذا المفهوم لديه، كما تطرقنا لذلك في السابق. إن مفهوم التمثيل عام وشمولي بحيث يمكن أن يغطي مجمل الإنتاج الرمزي للإنسان. لكن أليس الاقتصار على هذا المفهوم عودا إلى النظرية الكلاسيكية للخيال ؟ لقد استعاض عنه هوسرل نفسه، بمفهوم أكثر دقة : الاستحـ ار. ولقد كان هذا الأخير أقرب إلى نفي أي واقع عن الخيال. هل يمكن إذن اعتبار أن استعمال دوران للتمثيل عودة بالخيالي إلى حضن الواقع نفسه، كما حددته نظرية المسار ؟ ما هي الدلالات التي يبنيها هذا المفهوم في علاقته بنظرية المسار ؟

إن المشكل واضح في الاستعمال الأجنبي Représentation منه في الترجمة العربية بـ "التمثيل" لأن هذه الأخيرة تقصي دلالته الزمنية. من تم يمكن ترج ه ـ ه حرفيا بـ "الاستحضار".

3 ـ Georges Lebert, 1988 : L'insolite développement, vers une science de l'entre-deux, éds. Universitaires, UNMFREO, pp. 13 - 14.

ويخصص دوران في مقدمة الطبعة العاشرة "للبنيات" ملخصا خاصا لهذا اللقاء مع لوباسكو.

وبصدد حد ـ مفتوح للتحليل ـ لا يستعيد الانعكاس الواقعي/الوهمي ؛ نجد لدى هانا فينكيال بيتكين Hanna Fennichal Pitkin, (1967) أن التمثيل يعني كما يشير إلى ذلك اشتقاق الكلمة Re-presentation، «أن يجعل الشيء حاضرا من جديد [استحضار] (...) لكن التمثيل في معناه العام إحضار شيء ما في معنى ما لم يسبق له قط أن أحضر فيه [قدم فيه] لا حرفيا ولا في الواقع»[4]. وهذا المعنى الأخير هو الذي يقود إلى التمثيل الرمزي[5].

يمكننا هذا الحد من إضاءة مفهوم التمثيل في نظرية المسار باعتباره لا يستعيد الحدود السلبية لهذا المفهوم. فللتمثيل الرمزي، في نظرية المسار، معنى فعل تحقيق كائن لا يمكن أن يوجد بصيغة أخرى. أليس الممثِّل représentant شكلا ملحقا بـ "الممثَّل» إذ لا فصل بين الوعي ومحتوياته الرمزية ؟ إنه ليس نسخا ناتجا عن عجز في فعل الحضور الحقيقي ذاته. بمعنى أنه ليس استرجاعا زمنيا، للحظة حضور شيء ما ـ كما يرى هوسرل ـ مضى وصار ممتنعا وجوديا. ما يؤكد لدينا، إقصاء هذا البعد الزمني الخارجي هو استناد نظرية المسار إلى مخطط مواقعي (طوبولوجي) كيفي للتمثيل خارج القياس الزمني. بل إن هناك تفضـ ـة spaliatisation نوعيــة لكل مـا هو زمني ولتـوليـدية الدلالات الرمـزية في تشاكلاتها المتفاعلة. ليس هناك إذن تمثيل بالمعنى الكلاسيكي. بالتالي يمكننا إيجاد لقاء بهيدغر في نقده للدلالات السلبية لمفهوم التمثيل، فهذا الأخير بالنسبة إليه لم يكن «سوى زوج double أو مضاعفة re-doublement، ظلا أو صدى لحضور مفقود»[6].

ولاشك أن هيدغر يواجه هنا الامتداد الهيغلي للمفهوم باعتباره، كما يطرح لوفيفر : «وسيطا بين الحسي والتجريد الحق، بين المفهوم والفكرة ؛ أي أنه لحظة اضطراب أو خطإ يجب تجاوزها نحو العقل التحليلي، وإلا انحطت إلى مجرد أفكار مختلفة ومتعارضة أي إلى تمثيلات»[7].

وعلى الرغم من كل التخريجات، كما على الرغم من إمكان اعتبار التمثيل لدى

4 ـ Hanna Fennichal Pitkin, 1967 : The concept of representation, The University of California Press, pp. 8-9.

5 ـ ن.م.س، ص. 9.

6 ـ عن Henry Lefevbre, 1980 : La présence et l'absence, éd. Castermass, Paris, p. 17

7 ـ لوفيفر، 1980، ن.م.س، ص. 18.

دوران يدخل بحكم معانيه الواسعة، ضمن المسلمات غير القابلة للحد indéfinissables، فإن بعض الظلال السلبية ستبقى تحف به. ذلك أن الصيغة الخطاطية schématisme سوف تكون أكثر ملاءمة من مفهوم التمثيل ؛ مادام دوران يعتبر وظيفة الخيال هي إنتاج المعنى وليس إعادة انتاجه. لأن الاحتفاظ بالتمثيل يحيل مباشرة على إعادة الانتاج، وهو المثلب الذي يأخذه جيل دولوز وفيلكس كواطاري على التحليل النفسي :

«(...) إننا نؤاخذ التحليل النفسي على تحطيم نظام الانتاج [الرغبوي] إياه، وصبه في التمثيل. إن فكرة التمثيل اللاواعي بعيدا عن كونها رائدة في التحليل النفسي، تسجل إخفاقها [عجزها] منذ البداية : إنه وعي لم يعد قادرا على الانتاج بل فقط على الاعتقاد [في عقدة أوديب والإخصاء...] (...)»[8].

ودوران نفسه يأخذ على التحليل النفسي هذا الفعل التحطيمي لثراء الرمز وانتاجيته بجعله مجرد دليل للمكبوت.

ويمكننا إيجاد سبب لحضور "التمثيل" في نظرية المسار في الظاهراتية/الكانطية الجديدة، لأرنست كاسرير في تحليله لفلسفة الأشكال الرمزية ؛ وهو عمل يعتبره دوران ممهدا لتصوره. فالتمثيل لدى كاسرير، مرتبط بانبثاق المعنى والدلالة انبثاقا انتشاريا وضروريا يجليه ما يسميه بـ "الرسوخ الرمزي" Prégnance symbolique. ذلك أن موضوع الرمزية، لديه، «ليس قابلا للتحليل بل هو فيزيونوميا أي نوع من النمذجة الشاملة modélage globale، تعبيرية وحية عن الأشياء الجامدة الميتة. وهي ظاهرة لا يمكن للوعي الإنساني أن يستغني عنها لأنها تبني التنظيم المباشر للواقعي. وهذا الأخير لا يعطى كموضوعات ميتة بل يكون مموضعا objectifié لأن الفكر لا يستطيع أن يحدس شيئا ما إلا بإدماجه في معنى. وهذا العجز الباني هو الرسوخ الرمزي»[9].

وهو ليس سوى الوجه الآخر لسلطة الحضور الضروري للمعنى الناتج عنه بالضرورة، إذ لا شيء يقدَّم présenté بل يُمثَّل représent كل شيء.

التمثيل إذن، لدى دوران، هو ما يسميه إرنست كاسير بنوع من الرمزية الشاملة panasymbolisme[10].

8 - Gilles Deleuze - Felixe Guattari, 1972 : L'anti-Oeudipe, éd. Minuit, pp. 52 - 53

9 - عن دوران، 1964، ن.م.س، ص. 60.

10 - ن.م.س، ص. 61.

2 ـ التماثل ومجاوراته : المشابهة، التوافق، المحاكاة

يسمح التناول الأنطربولوجي للخيالي في شموله بالاستغناء عن الأسبقية التي كانت للنموذج في النظرية المحاكاتية التقليدية والتجريبية، دون إقصاء اشتغال الفعل التماثلي ضمن أنظمة المتخيل الشعري والأسطوري خاصة ومختلف السلوكات الذهنية والفكرية والطبيعية للإنسان بعامة.

ويعالج الباحث الفرنسي روني ألو هذا الموضوع من هذه الزاوية الأنطربولوجية، معتبرا التماثل مبدأ إجرائيا لكل علم للرموز بناء على فرضية النظام. وسوف نتناول تصوره لأهميته ولتقاطعه مع نظرية المسار. إضافة إلى إضاءة هذا المفهوم الأساسي في الشعر والأسطورة والفن عامة والذي عادة ما يعتبر تمحيصه تحصيل حاصل وهو ليس كذلك. على أن تناولنا هنا يستدعي ما طرحناه بصدد الشعرية العربية القديمة المتمركزة ـ خياليا ـ حول مفهوم المشابهة، ليس كمرادف ولا ترجمة للمحاكاة بل كمعادل نظري له شروطه الثقافية. كما يستدعي الشعرية الرومانسية والصوفية والسريالية بنزعتهاالمشاكلة للعالم والكون والطبيعة iosmorphisme. هذا إضافة إلى البنية التشبيهية للفعل الخيالي في ظاهراتية الخيال. دون أن ننسى كانط.

ويرى روني ألو (1982) أن أرسطو كان قد فرق بين تماثل كمي analogie quantitative (isotes logon) وهو حصرا عبارة عن تناسب proportionalité، وبين تماثل كيفي qualitative يتمثل في رسوم هندسية أو بنيات بيولوجية لكائنات مختلفة. إلا أن أرسطو لم يدرج التماثل ضمن مقولات المنطق رغم أنه اهتم كثيرا بتماثل الإسناد في دراسته للكائن موضوع الميتافزيقا[11].

ويحدد ألو الفرق بين تماثل الإسناد الذي نجده عند أرسطو وتماثل التناسب. ففي الأول يتم ربط عدة "ممثولات" analogues بمماثل analogant رئيسي واحد، إذ تلائم عدة ألفاظ لفظا واحدا. (كاشتراك البشر والحيوان، في المواصفة الحيوانية (كائن حي..). أما تماثل التناسب فليس فيه "مماثل واحد" بل تناسبات متبادلة الروابط تخلق الوحدة بين "مماثلات" عدة، مثل : رأى بعينه/رأى بعقله. غير أن هناك فرقا، داخل التماثل التناسبي،

11 ـ René Aleau, 1982 : La science des symboles, Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale, Payot, Paris, p. 83.

بين تماثل حقيقي وتماثل "استعاري". ففي الأول توجد «العلة la raison المدلول عليها. (كما في التشبيه) باللفظ في كلا المماثلين. أما في التماثل الاستعاري فهناك علة جزئية فقط، تلائم واحدا مباشرة بينما تلائم الآخر بواسطة بناء عقلي»[12].

التماثل إذن تشابه في العلاقة بين طرفين على الأقل.

لكن التماثل كمقولة معرفية لم يحظ بالشرعية الفلسفية - في نظر ألو - إلى حدود كانط الذي عالج التماثل كقضية جمالية دون أن يدرجها في مقولاته. إلا أن كانط - عكس رأي ألو - كان قد طرح تصورا آخر للتماثل ؛ حسب قراءة إليان إيسكوباص (1986) ف «التماثل [لديه] ليس هو الهوية بل التغير le change إنه ليس مقرا stase بل حركة وقلبا لتكرار المحاكاة. إن التماثل يقول كانط (...) : «لا يدل على تشابه غير تام بين شيئين بل على تشابه تام بين علاقتين بين شيئين مختلفين تماما» (...) فالتماثل لدى كانط عبارة عن محيط milieu للمشابهة والاختلاف معا»[13].

ففي حين يركز أرسطو (ومن يدخل في تصوره) على أطراف التماثل وما يحصل من التشابه الجزئي بينها من خلال علاقة تجمع بينها، يهتم كانط بالعلاقة الشبهية نفسها التي تصل حد التطابق التام دون أن يغفل اختلاف الأطراف، علاقة تبنى من خلال وظيفة التماثل ككشف لتشابه المختلفات. هكذا يمكننا، في المثل : «كلمت أسدا»، أن نذهب أبعد من وجه الشبه نفسه بالبحث عن نوعية العلاقة التماثلية رجل/أسد، وهي علاقة تملك صفة الشجاعة بين كائنين مختلفين (إنسان/حيوان) أما في التصور الأرسطي (وهو قريب من تصور البلاغيين) فنجد فقط :

مماثل : رجل، ممثول : أسد = شجاعة. ويتم التوقف عند هذا الحد دون التساؤل عن طبيعة علاقة التماثل.

وهذا الذي نذهب إليه هنا قريب من إعادة قراءة التماثل الأرسطي التناسبي من طرف روني طوم (1983) في إطار محاولة بناء نظرية كارثية في التماثل :

«لنأخذ بالضبط المثال البسيط، الأرسطي، في شكل التناسب [التالي] :

شيخوخة = مساء

حيـــاة = النهار

---

12 - ن.م.س، ص.ص. 83- 84.

13 - Eliane escoubas, 1986, op.cit, p. 51

يمكننا تركيزه في استعارة : «الشيخوخة مساء الحياة». فالعلاقة التي تربط حدود هذا التناسب هي علاقة ذات طابع فعلي verbal، مرتبط بفعل "انتهى" "finir" : الشيخوخة نهاية الحياة [العمر] والمساء نهاية النهار. هنا علاقة معبر عنها نحويا بمساعدة مصدر génétif يحتوي بطريقة ضمنية فعل النهاية "finir" (...)»[14].

غير أن أول فيلسوف حديث اهتم بالتماثل، مخالفا أرسطو وكانط معا، كما يرى ألو، هو الفيلسوف الألماني هارولد هوفدين Harold Hoffding الذي «أدخل مفهوم التماثل ضمن المقولات الشكلية مباشرة بعد مفهوم الهوية. وقد بين هوفدين أن التماثل هو قاعدة اختزال العلاقات الكيفية، ذات النمط التسلسلي sériel، وأنه بهذه الصفة، يتدخل في تطور مفاهيم العدد والدرجة والزمن والمكان، ومن تم أهميته القصوى في العملية الرئيسية للمعرفة الإنسانية»[15].

ويحدد هوفدين التماثل ك :

«تشابه في العلاقات بين شيئين، تشابه لا يقوم على خصائص بعينها أو على أجزاء من هذه الأشياء، بل على العلاقات المتبادلة بين الخصائص أو هذه الأجزاء»[16].

ونرى هنا هوفدين أقرب إلى كانط منه إلى أرسطو، إلا أن ما أتى به، هو هذا الاعتراف بالقدرة والخاصية المعرفية للتماثل. وهو شيء لم يكن إلا ليهمل من قبله، في ظل النزعة "العقلانية" الغربية التي أدت دائما إلى سيادة النزعة المضادة للصورة والخيال كما يذهب دوران مرارا. وهي نزعة يمكننا اعتبار امتدادها لايزال اليوم على الرغم من الاحتفال الظاهر بالصور السمعية البصرية لأن هذا الاحتفال ليس سوى استهلاك لصور خارجية أما الصور الخيالية فهي داخلية بالأساس[17].

يقدم ألو في مشروعه للرمزية العامة تصورا كونيا وطبيعيا للتماثل، أي من زاوية انطربولوجية ؛ توضح كثيرا من التباسات هذا المفهوم وأسسه التكوينية. منطلقا من أن

---

14 - R. Thom, 1983 : Paraboles et catastrophes, éd. Flammarion, Paris, p. 139

15 - روني ألو، 1982، ن.م.س، ص.ص. 84 ـ 85.

16 - H. Hoffding, 1931 : Le concept d'analogie, trad. R. Perrin, éd. Bib. d'histoire de la philosophie, p. 7, cité in R. Aleau, 1982, op.cit, p. 83.

17 - انظر : R. Dadoun, 1989 : Imageries premières, in Maurice Mourier, 1989 (direct) : comment vivre avec l'image, éd. PUF, p. 51.

لتماثل يجد شروط نبثاقه كسيرورة معرفية في ظواهر المحاكاتية البيولوجية. فانطلاقا من كونية الغذاء (وهو ما يصادف المهيمنة لغذائية عند دوران) كامتصاص "assimilation" [أو تمثل] كائن حي لكائن حي آخر، تبدأ هذه لإوالية المحاكاتية ؛ ذلك أن لأمر لا يقتصر على الجنس. أن تأكل أو تؤكل، احتمالا ذ ك أول لقوانين التي تفرض نفسها على الأحياء بتلقائية تامة. حيث تنشأ تلك الإوالية من تعامل لإنسان و لحيوان مع الفضاء المحيط عن طريق ملاحظة سلوكات فرائسهما أثناء الصيد. وينبني التحكم في هذ الفضاء على أسس تجريبية دقيقة وعملية تبعا لسيرورة التماثل. ومن تم لا يعد التماثل منطقا لأوهام "العقلية لبدائية" كما يسود الاعتقاد، بل إن الطقوس السحرية المنحدرة منه أيضا تقوم على تلك لأسس العملية والتجريبية(18).

وذلك ما يسمح بالقول بوجود قدرة تماثلية فطرية لدى |لإنسان وكذ الكائنات الحية لأنها جميعا :

«تمارس في سلوكها منطق لتمثل assimilation أي منطق التماثل لشيء لذي يحول دون اعتباره لسانا خاصا لأنه لغة كونية طبيعية»(19).

هذه السيرورة التماثلية، يقترح ألو، هي مفتاح لرمزية العامة لأنها أهم من لرمز في ذاته(20) ؛ متفقا في هذ السياق مع نظرية المسار في إيلاء الأهمية للترسيمات على المحتويات الموضوعية للرمز.

ويحاول ألو التمييز داخل السيرورة لتماثلية بين تنويعات كثيرة، مما يجعل لمفهوم غامضا في استعمالاته، وبالتالي يمكن خطاب العقل من ألا يقبل منها إلا ما يوافق مقتضياته. فالتماثل يلعب دورا في البرهان العقلي والعلمي إلا أن هذ لدور يرى ألو :

«يفترض اختز لا واعيا وإراديا للفروق إلى موضوع مطابق ووحيد للفهم entendement. لكن هناك سيرورات نفسية أخرى لا إرادية كالحدس الحسي والتذكر والخيال، لا تقدم لنا أشياء ذات ختلاف واضح وإنما تقدم "كليات" يتجه لتفكير فيها، فيما بعد، بحلها في أجزاء مؤلفة فيما بينها دون أن نستطيع مع ذلك،

18 - روني ألو، 1982، ن. .س، ص.ص. 73 - 74.

19 ن.م.س، ص. 73.

20 - ن.م.س، ص. 4

تحديد ما إذا كانت هذه العناصر متطابقة في جميع النقط مع العناصر التي تؤلف "الكليات" الأوليةاللاإر ادية واللاواعية»[21].

يؤدي هذا الأمر إلى أن التماثل في شموليته لا يستعيد المحاكاة كأساس وحيد بل يقوم بدور يصعب على السيرورة العقلية أن تلعبه، خاصة في صيغتها النظرية التقليدية لأنها محكومة بشروط العقلي نفسه (الاستحالة، الإمكان العقلي، الصدق/الكذب، الحـ ة ـ ة ة..). وفي هذا السياق يرى روني ألو ضرورة الانفتاح على القوى الاحتمالية للتماثل :

«إن مشكل التماثل الذي لايزال راهنا هو مشكل التجربة العينية حيث تحدث مضاعفة دلالات الكائن [وليس تكرارها] وتحدس، من بينها، السيرورة التماثلية تشابهات في الروابط حتى دون قدرة على البرهنة منطقيا على أن الأمر يتعلق بهويات "مطلقة". فالإنسان غير قادر بالفعل علي معرفة جزء على الأقل من الواقع معرفة عقلانية وعلمية. ولابد من منحه أيضا القدرة على التكهن بما تبقى، وعلى الأقل أن يحدس ما لا يصل إليه علمه»[22].

وبذلك يعطي التماثل في صيغه التلقائية معرفة جديدة وعناصر جديدة دون أن تكون في مستوى المحتوى المعطى، سلفا، والجديد بوضوح. فالتماثل نفسه لا يمسك إلا بطريقة تماثلية ولذلك يستلزم إذن "شفرة للشفرة" لتناوله من الداخل[23]. إن التماثل يشتغل عبر عدة إجراءات : هناك التوحيد [الجمع] unification لكن أيضا هناك الملاحظة والإثارة stimulation والتوقع anticipation، حيث يكشف حقائق خاصة بالأسئلة التي يثيرها وبإمكانه، بالتالي، أن يقود إلى معرفة جديدة[24].

من هذا المنطلق يؤكد روني ألو على الدور الحاسم للوظيفة التماثلية في الفعل الرمزي الخيالي باعتبارها سيرورة وقوة تبني «تشاكل الترسيمات، والأنماط الجامعة والرموز وسط الأنسقة الأسطورية [وغيرها]...»[25]. ولا يعني هذا الإقرار لدى ألو، إقامة

21 ـ ن.م.س، ص. 89.

22 ـ ن.م.س، ص. 86.

23 ـ ن.م.س، ص. 89.

24 ـ ن.م.س.ن.ص.

25 ـ ن.م.س، ص.ص. 28.

أسبقية أنطولوجية وابستمولوجية للتماثل على غيره من سيرورات الترميز الأخرى لدى الإنسان. وهو بذلك لا يروم نسف منطق الهوية بكامله، على مركزيته الراهنة، لإقامة امبريالية للتماثل؛ بل فقط، يتطلب الأمر تنسيب اشتغالهما معا وضبط حدود كل منهما:

«في ظل هذه الشروط، إذا أردنا قبول أن جميع معارفنا تقوم في نهاية المطاف على منطقين وليس على منطق واحد ؛ منطق التماثل ومنطق الهوية، ربما سوف نفهم في النهاية، تساوي مكانتهما الإبستمولوجية»[26].

فإذا كانت السيرورة التماثلية تفيد في ربط الظواهر بعضها ببعض واكتشاف نظام من خلال نظام آخر ؛ فإن خطر الاقتصار عليها وحدها، يؤدي إلى طمس الاختلافات بين الأشياء. كما أن الهوية بمفردها، لا تكفي لأن منطقها [أحيانا كثيرة] لا يثبت شيئا آخر غير حقيقة برهناته وليس الحقيقة في "ذاتها". إنهما معا عاملا توجيه vecteurs للفكر الإنساني ؛ ضروريان ويتطلبان نقدا دائما، لما يقدمانه من تأويل[27].

إذا كان ج. دوران يتجنب استعمال مفهوم التماثل ويعوضه بمفهوم التناظر homologie، لأن مفهوم التماثل يحيل (في حده التقليدي على الأقل (= الاستعارة) على معطيات معروفة سلفا، في نظره، بينما يتأسس مفهوم التناظر على تشابه البنيات ؛ فإن روني ألو، يؤكد على نفس الفرق مع تحديد أكثر موضوعية حين يذهب إلى أنه :

«لا يجب الخلط أبدا، بين التماثل analogie والتناظر homologie. فالأول يقوم على اتفاق concordance في الوظائف، أما الثاني فيقوم على اتفاق في البنيات ؛ في البيولوجيا، مثلا، يمكننا قبول تماثلات فيزيولوجية بين رئات الثدييات وبين خياشيم الأسماك، لكن ليس هناك تناظرات. بالمقابل يمكن لعوامات الأسماك ورئات الثدييات، وهي ليست متماثلة، أن تكون مع ذلك، متناظرة homologues تشريحيا anatomiquement»[28].

وبما أن التماثل اشتغال رمزي، فإن ألو يستبعد الدليل الدلائلي من ميدان الرمزية العامة ؛ ويميزه عن الرمز :

«في ميدان الرمزية، ليس هناك شفرة عامة للتفكيك ولكن فقط شفرات خاصة، هي بدورها ،تتطلب تأويلا. لا يدل الرمز، إنه يستدعي évoque ويبئر ؛ يجمع ويركز

26 ـ ن.م.س، ص. 20.

27 ـ ن.م.س، ص. 92.

28 ـ ن.م.س، ص. 88.

القيم، بطريقة متعددة، تماثليا مضاعفة للمعنى لا يمكن اختزالها في concentre دلالة واحدة ولا في دلالات معدودة فحسب»[29].

إلا أن ألو حين يقرر أن التماثل عبارة عن تجميع [جمع] unification بين شيئين، يدرج الدليل اللغوي الذي كان قد أقصاه من ميدان الرمزية العامة، منتقدا تصور سوسير عن سيميولوجيا الطقوس بأنها لا تقوم على أدلة بل هي رموز محفزة[30]. فهو (ألو) أيضا، يتحدث عن «أدلة المشابهة أي مجموع الرموز» مصنفا إياها، في سيرورتها التماثلية، إلى ثلاث عمليات :

1 ـ الجمع اعتباطيا بين مدلول ودال بواسطة دليل مصطلح عليه، بإعطائه معنى وحيدا وثابتا محددا مسبقا. وهو ما يسميه التركيبية synthèmes.

2 ـ الجمع بين مدلول ودال دون تحديد صريح مسبق لمعنى ما أو معاني لمدلول (أي أدلة اللغة).

3 ـ جمع دال ومدول بمدلل significateur نمطي تبعا لعلاقتين ممكنتين : الأولى، فعالة ويتدخل النمط بحسبها كنموذج modèle، والأخرى منفعلة، يشتغل فيها النمط كبصمات[31].

ويمكننا اعتبار ذلك توسيعا لمجال الرمزية العامة بشكل يمزج الموضوع اللساني والدلائلي بالموضوع الرمزي ؛ كما تحدده نظرية المسار وقبلها يونغ، وألو نفسه.

ويبدو أن ألو انتبه إلى هذه المفارقة حين ركز على النمط الأخير من التماثل الرمزي، والذي يوضح الطابع الدينامي للتماثل وللرمزية ؛ وهو ما يؤكده حين يركز على تحقق هذا البعد فيما يتجاوز الاستعارة الجملية إلى الأليغورية أو الاستعارة المسترسلة[32].

ويبقى التمييز الذي يطرحه ألو جد أساسي في بناء شعرية تماثلية. لكن دون حصر الفعل التماثلي في أصوله المحاكاتية الطبيعية، بل يجب النظر إلى امتداداته الأنطربولوجية التي تفصل الترميز الإنساني المفتوح وغير المقنن عن الترميز التماثلي الحيواني الذي يخضع لضرورات آلية يحكمها قانون التأثير والاستجابة. على أن التناظر

29 ـ ن.م.س، ص.ص. 12 ـ 13.

30 ـ انظر ن.م.س، ص.ص. 48ـ 49.

31 ـ ن.م.س، انظر، ص. 97.

32 ـ ن.م.س، انظر، ص. 98.

والتشاكل بالنسبة لدراس البنيات الخيالية لا يمكن الاستغناء عنهما مادام التماثل يخص الوظائف والعلائق. أما التناظر والتشاكل isomorphisme كما يطرحهما ج. دوران فيتخذان الوضع الاعتباري لحالة وقائع جديدة وغير سالفة تماما مع الإبقاء على مفهوم التشابهات الذي يمكننا - مع ذلك - اعتباره أعم من التماثل لأن المشابهة هي العنصر المولدللسيرورة التماثلية أي أن هذه الأخيرة نتيجة للأولى. لذلك يبدو رفض ج. دوران اعتماد مفهوم الاستعارة مبررا من وجهة النظر هذه. لأنها تركيز لتماثل معروف انطلاقا من تشابهات نتعرف عليها فقط ولا تقدم معرفة جديدة. بينما الصور الشعرية الجيدة والمبدعة هي التي تدخلنا إلى عالم جديد تماما للعيش فيه بمعانيه الجديدة. وقد كان باشلار سباقا إلى هذا الطرح وتبناه دوران ومن بعدهما بوركوس، كما سنرى.

وتستند فرضية عمومية التشابه similitude على التماثل لدينا، إلى التحليل الذي قام به ميشيل فوكو (1966) في "الكلمات والأشياء" مع تجاوز حصره لأشكال التشابه في البنية الإبستيمية للعصر الكلاسيكي. ففي هذا الإطار يحدد فوكو أربعة أشكال للتشابه ومن ضمنها التماثل وهي[33] :

1 - **الاتفاق (الهارمونية) conventia** : وهو تشابه مرتبط بالفضاء. يكون على شكل تجاور فضائي بصيغة "القريب للقريب" وهو من رتبة الربط والإثبات Ajustement. وينتمي، لذلك إلى الأشياء بدرجة أقل مما ينتمي للعالم الذي توجد فيه بالفعل.

2 - **التمازج l'aimelatio (émultion)** : وهو نوع من التلاؤم الذي يخترقه قانون المكان lieu. يلعب دوره وهو ثابت immobile، داخل المسافة كما لو أن التلاؤم الفضائي يعرف قطيعة ما وتعيد السلسلة المفككة إنتاج دوائرها، مع بعد إحداها عن الأخرى،تبعا لتشابه بدون اتصال. إن في التمازج بعضا من الانعكاس والمرآوية تتجاوب من خلالهما الأشياء المشتتة في العالم.

3 - **التماثل analogia** : وهو أهم أشكال المشابهة. وله كمصطلح، تاريخ يمتد إلى الإغريق لكن استعماله تغير. وفيه يتراكب superposent الاتفاق (الملاءمة) والتمازج، ويؤمن مثل هذا الأخير،تشابهات عبر الفضاء، لكنه يتحدث مثل الاتفاق عن الإثبات والربط.

33 - Michel Foucault, 1966 : Les mots et les choses, éd. Gallimard, pp. 34 - 39

إن للتماثل سلطة هائلة لأن التشابهات similitudes التي يتناولها ليست مرئية ولا متكتلة massives في الأشياء نفسها. يكفي أن تكون هناك تشابهات أكثر وجاهة في علاقاتها.

هكذا تكون خفيفة (مرنة)، وتستطيع أن تمتد من نقطة واحدة أو من عدد لا محدود من القرابات. مثلا علاقة النجوم بالسماء حيث تتلألأ، نجدها كذلك فيما بين العشب والأرض وبين الكائنات الحية والكوكب الأرضي الذي تسكنه، بين المعادن والمجوهرات وبين الصخور حيث تستقر... يستطيع التماثل أيضا أن يجري على ذاته دون أن ننتبه إلى ذلك.

وتعدد قيم التماثل هذه وكذا انعكاسيته réversibilité تجعلان منه مسألة كونية من حيث تطبيقه. وبفضله يمكن لكل أشكال العالم أن تتقارب في مختلف الاتجاهات والفضاءات انطلاقا من الطبيعة إلى الإنسان والعكس. ويقدم لنا ميشيل فوكو هنا، صورا تماثلية بين الإنسان والأرض، تذكرنا ببعض معالجات ج. دوران، يقول فوكو :

«في تماثل الحيوان الإنسي بالأرض التي يسكنها، نجد التشابهات التالية : في جسده ؛ بين هيكله العظمي وبين الصخور، بين عروقه وبين الأنهار الكبرى، بين مثانته وبين البحر، وأعضاؤه السبعة تشابه المعادن السبعة الدفينة في المناجم. إن جسم الإنسان هو، دائما، النصف الممكن لأطلس كوني»[34].

4 - **التآلف sympathie** : وهو مشابهة ذات أهمية قصوى. ما يميزه، هو إقامة تشابهات غير حاصلة سلفا. فالتآلف مفتوح على جميع احتمالات التشابه الممكنة ؛ لذلك يكتسب بعدا استكشافيا. إن التآلف يشتغل دون تحديد «طريق مسبق ودون افتراض أي مسافة قبلية ولا أي تسلسل مرسوم. يلعب التآلف في حال من الحرية في أعماق العالم. إنه يعبر في لحظة واحدة الفضاءات الأكثر شساعة»[35]. بذلك يعتبر التآلف مبدأ حركيا : يجذب الأشياء الثقيلة نحو أثقال الأرض والأشياء الخفيفة نحو أثير بلا وزن ؛ يمد الجذور نحو الماء ويحيط بقوس الشمس الزهرة الكبيرة لدوران الأرض. كل عمليات الجذب هذه لا تجري بفعل حركة خارجية أو بصرية بل إنها تتطلب حركة داخلية ذات طابع سري. إن

34 - ن.م.س، ص. 37.

35 - ن.م.س، ص. 38.

التآلف تنقيل للخصائص فيما بينها : تصّاعد النار لأنها حارة وخفيفة، في الهواء الذي تتجه نحوه شرارتها، لكنها تفقد جفافها (الذي يقربها من الأرض) وتكتسب رطوبة (تربطها بالماء والهواء) ؛ حين تصير دخانا خفيفا أزرق على شكل غيوم : تصير حينئذ هواء.

للتآلف، إذن، خاصية مزج المشابهة بالاختلاف والتشابه بهوية شمولية (جديدة).

إن التآلف، يقول فوكو، هو مجرى instance الهوية ذاتها (الشبيه لذاته) Le même إنه أكثر قوة وأكثر ضغطا إلى حد أنه يكاد ألا يكون شكلا للمشابه semblable، وله سلطة خطيرة تجعل الأشياء تتمثل s'assimiler فيما بينها وتصير متطابقة identique متماهيا بعضها ببعض. التآلف إذن أقوى تداخل بين الهوية والمشابهة. ولذلك فهذا الشكل من المشابهة يخلق تجانسا بدون وسائط إلى أن يستوعب الأشكال الثلاثة السابقة. هو بالتالي أقصى المشابهات حيث يلعب زوج تآلف/تنافر antipathie/sympathie بحركة التقريب والمسافة (البعد) في نفس الآن.

إن القراءة الحفرية لفوكو، باعتبارها، تمركز المشابهات كبنية ابستيمية/في حدود القرن XVII في العصر الكلاسيكي، لا تلغي الأهمية النظرية لنتائجها المتجاوزة لهذا الحد التاريخي. ذلك أن اشتغال الشكل التآلفي symphatique للمشابهة أقوى وأجل في فنون العصر الحديث، وفي الشعر الحديث بدرجة أعمق انطلاقا من الرومانسية إلى يومنا. وهو أمر يشير إليه فوكو نفسه. وذلك على الرغم من القطيعة الإبستيمية التي أرساها العصر الحديث (التقدمية، التاريخ..). وذلك لا يعني أن اشتغال المشابهة فقد مركزيته خاصة في الخيال الشعري والأسطوري والمعتقد الشعبي وهي أنظمة هامشية راهنا في *المتخيل الغربي*.

وعلى مستوى آخر نجد تضافرا صنافيا حاصلا بين نظرية المسار وحفريات فوكو بصدد قراءة التمثيل الرمزي. ومن تم أهمية هذا المفهوم عند فوكو كما عند دوران. نجد إذن توافقا في تصنيف فوكو التمثيل في الثقافة الغربية إلى بنيتين ابستيميتين (المشابهة/ التقدم) وبين تصنيفية دوران للمتخيل (النظام النهاري/النظام الليلي) ؛ بل يمكن موافقة النظام الليلي مع المشابهة والنظام النهاري مع التقدم.

3 ـ التشكل التكويني للصورة Morphogenèse de l'image

تعتبر نظرية الكوارث إحدى أهم نظريات التشكل التكويني راهنا، بعد توارد أعمال

صاحبها عالم الرياضيات الفرنسي روني طوم، منذ ما يقرب من عشرين سنة. ومنطلقها، الأساس هو محاولة صياغة هندسية لظواهر التغيرات والتكوينات الطبيعية والرمزية، فيما بعد (اللغة، الرموز بصفة عامة). بذلك ارتكزت أعمالها الأولى في البيولوجيا وعلم الأجنة بخاصة embryologie. ويضعها البعض ضمن ما يسمى راهنا بنظريات الانتظام الذاتي l'auto-organisation[36] حيث تم وضعها أولا (بعد الرياضيات) لدراسة نمو الأجنة. لكنها نوع من الشكلنة التي تتموضع على مستوى شمولي globale. دون الدخول في التفاصيل، فهي ليست نظرية تجريبية بل إن منهاجها يقوم على نمذجة modelisation من خلال الأنسقة الدينامية للظواهر لرصد تغيراتها المفاجئة وتفسير سيرورة هذه التغيرات.

ولذلك يؤكد طوم أن نظرية الكوارث ليست نظرية علمية بالمعنى الشائع كنظرية التطور أو الجاذبية (نيوطن) ؛ بل هي بالأحرى منهاجية، ولغة تسمح بتنظيم المعطيات التجريبية المختلفة وتجتهد لوصف الانقطاعات التي تقوم أثناء تطور نسق ما. انطلاقا من افتراض حدسي يتجلى في التسليم بأن التطور الشامل لنسق معين يحدث كتتابع من التطورات المتصلة، مفصولة بقفزات فجائية ذات طبيعة مختلفة كيفيا[37].

ويستعمل روني طوم مفهوم "الكارثة" للتعبير عن هذه التغييرات المفاجئة التي تطرأ على الأنسقة، مبعدا المعنى الحرفي لهذا اللفظ الذي قد يوحي بتدمير النسق بكامله وهو أمر غير صحيح ؛ يقول طوم في نقاش له مع ليفي لوبلوند :

«لم أكن أريد استعمال [مفهوم] "تغيرات الشكل" "changements de forme"، لأن تغييرا ما يمكن أن يكون متصلا. أما [مفهوم] "الإبدال" "Mutation" فقد سبق استعماله في البيولوجيا. كما أن [مفهوم] "الانقطاع" "Discontinuité" لا يملك الإيحاء الدينامي المطلوب. وقد اعتقدت أن بإمكاني تحييد كلمة "كارثة" بفضل استعمال الفيزيائيين لها. فحسب معرفتي، لم يحدث قط أن كارثة الأشعة ما فوق البنفسجية "catastrophe ultraviolette" في نظرية الحقول champs، قتلت أي شخص يوما ما»[38].

36 - Françoise Fogelmane - Souillié, 1983 : Reseaux d'automates et morphogenèse in paul Dumouchet & j.P. Dupay , 1983 (direct) : L'auto-organisation : de la physique au politique, Colloque de Cérisy, Eds. Seuil, p. 102.

37 - Yvon Gauthier, 1982 : Théorètique, pour une philosophie constructivisite des sciences, éd. Le Préambule, Québec, Canada, pp. 59-60.

38 - R. Thom, répond à Lévy Le-blond sur la T.C, in Revenu Critique, pp. 361-362, Juin-Juillet, 1977, Tome XXXXIII, Ed. Minuit, Paris.

بالتالي فإن مفهوم الكارثة لا يحمل أي معنى يوحي بهدم وتخريب تامين لنسق ظاهرة معينة ؛ كما يدل على ذلك لفظ الكارثة في الاستعمال اللغوي العادي[39].

تسعى نظرية الكوارث لتفسير إواليات التغيير وانقطاعات هذا التغيير أثناء تطور ونمو شكل ما من أشكال الظواهر وذلك عن طريق نمذجة رياضية هندسية (طوبولوجية أساسا) :

«إن كل "فلسفة" نظرية الكوارث ورسمها العام، يكمنان بالتحديد فيما يلي : يهم الأمر نظرية تأويلية herméneutique، تجتهد أمام أي معطى تجريبي لبناء الموضوع الرياضي الأكثر بساطة والذي يستطيع توليدها»[40].

وعلى الرغم من كون نظرية الكوارث نظرية معقدة وصعبة من حيث التفاصيل والبناء الرياضي الهندسي بمعادلاته التفاضلية الكيفية ؛ فإنها على المستوى العام تقدم فهما بسيطا يمكن التمكن منه[41] ؛ إضافة إلى أنها عابرة لعدة مباحث (رياضية، بيولوجية، فزيائية، جيولوجية، تاريخية، لسانية..).

ويهمنا الآن فقط، من هذه النظرية الشاسعة، كيفية تصورها للتشكل التكويني للصور الرمزية، وهو ما يتضافر (يرادف أحيانا) كثيرا مع بعض مقترحات نظرية المسار. وهي تنطلق من ضبط اشتغال النمط البدئي للصورة المطابقة للعالم الخارجي (نسخة/نموذج) وعلاقتها بفعل التطور المورفولوجي في بنية الصورة. كما أن طوم يركز على الحافز البيولوجي اللاواعي للاواليات الترميزية عند الإنسان وبعدها الفضائي الهندسي ؛ يوضح هذا الوضع كالتالي :

«يوجد لدى الحيوانات المتطورة ذهنيا، داخل نسق (س) (S) نسق (س') (S') يتألف من الأنشطة العصبية ؛ والموضوع الجوهري لـ (س') (S') هو انتاج نسخة مشابهة للفضاء الخارجي، وللأشياء المهمة الكائنة فيه (فرائس، مفترس)، ولمواقع الجسد بالنسبة للأشياء. لذلك، فالحقول الوظيفية الكبرى المرتبطة بالوظائف

---

39 - انظر أيضا : R. Thom, 1983 : Paraboles te catastrophes, op.cit, p. 63

40 - ن.م.س، ص. 66.

41 - انظر : روني طوم، 1977 (Revue critique)، ن.م.س، ص. 362. وانظر كذلك :
Henri Atlan, 1979 : Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisaiton du vivant, éd. Seuil / Points, p. 227.

البيولوجية الأساسية (الأكل، النوم الخ) لها [الحقول تلك] تمثيل ذهني psychique مبكر، لأنها تعين صورة الجسد داخل (س') (S'). يحقق مثل هذا النسق نسخة أحسن للشروط الخارجية، ويسمح، بذلك طبعا، وبجواب أحسن [كذلك] عن الانفعالات الأكثر تقبلا كالآلية automatisme السلوكية : مثير استجابة، ذات الطابع الأولي.

سنأخذ من هذه النظرية الأهمية التي توليها للتمثيل الفضائي والمنافسة الفضائية كشكل بدائي للنشاط الذهني [النفسي] »[42].

نجد هنا توصيفا دقيقا لانطلاق الموجهات الأولى للترميز لدى الكائن الحي : الغذاء والتمثل الفضائي (مايعادل مهيمنة الغذاء والوضع عند دوران). هناك إذن اشتغال لنوع من المحاكاة خاصة لدى الحيوان، إلا أن الأهم ليس هو شكل النموذج المحاكي (حقيقته) بل إوليات هذا الاشتغال في طبيعته الفضائية. من تم لن تكون اللغة مجرد أدلة اعتباطية فقط، إنها في بعدها الرمزي تشكل العالم، ومن تم يرى روني طوم :

« يقدم نموذجنا بعض التحديدات حول الشكل العام للروابط بين اللغة والعالم :

إذا كانت لغتنا تمنحنا وصفا صحيحا نسبيا للعالم، فلأنها ـ بشكل ضمني وبنيوي ـ عبارة عن فيزياء وبيولوجيا، فيزياء، لأن بنية كل جملة أولية مشاكلة (isologue) isomorphe للانقطاعات الظاهراتية الأكثر عمومية في الفضاء ـ الزمن. بيولوجيا، لأن كل مفهوم ذي طابع عيني يساوي كائنا حيا، حيوانا.

لكن ربما يكمن الثقل الأهم لنظريتنا في مفهوم "لوگوس الشكل" ؛ نعلم مثلا، أن لا وجود لأي حد مقبول للحياة، في حد ذاتها ؛ سوف أميل إلى القول : إن ما يفصل بنية حية عن جماد inerte هو خاصية طوبولوجية [مواقعية] لشكل انتظامهما régulations، من حيث لوگساهما. إجمالا، أقول : إن ما يميز الحياة، هو الانشداد إلى الحياة ؛ هناك أشكال لا يهمها، نسبيا، أن تختفي ـ وهي الأشكال الجامدة ؛ وأخرى ـ على العكس ـ تدافع عن وجودها بالحيلة ruse والمقدرة habilité. وهي صفة إنسانية ليس من الوهمي إيجاد حدود تأليفية لها ـ وهي الأشكال الحية»[43].

42 ـ R. Thom, 1974 : Modèles mathématiques et morphogenèse, éd. Union générale des éditeurs, col. 10/18, Paris, p. 209.

43 ـ روني طوم، 1974، ن.م.س، ص. 219.

إن مفهوم لوگوس الشكل الحي، يعني حركية نمو هذا الشكل التي يمكن ضبطها انطلاقا من مورفولوجيا معينة (لا علاقة للمفهوم إذن بمفهوم العقل (Logos) ؛ ويحدد روني طوم هذا المفهوم الأساس كالتالي :

«إنه جوهريا وضعية situation دينامية للصراع بين عوامل يفرض عليها أن تقتسم فضاء عمادا substract . كل مورفولوجيا نتيجة صراع ما»(44).

ويمكن التحديد الهندسي لهذه الوضعيات من ريضنتها mathématisation وبالتالي اكتشاف تماثلاتها الأساسية على مستوى أشكالها التوليدية البسيطة أي الأولية وهذه الأشكال الأساسية هي ما يسميه روني طوم أنماطا جامعة (Logoi) أي النماذج التي يمكن أن تجمع مشترك عدة تكوينات مورفولوجية على أساس تشاكلاتها ؛ ومن تم إقامة أفق نظرية في التماثل :

«إن هدف نظرية الكوارث يهم حينئذ تصنيف هذه النماذج الجامعة logoi، أي كل الأنماط الممكنة للوضعيات المتماثلة»(45).

إن تقطيع اللغة للعالم هنا، ظاهراتيا، يؤسس التفاعل الرمزي بين الإنسان بما هو مسكون بدوافعه الحيوية وبين العالم المحيط به. واللغة فضاء لهذا التفاعل بانتظاماته الوجودية لأن اللغة امتداد لمختلف الأنشطة الرمزية بيولوجيا وفيزيائيا، كما أن صيغ الأشكال الحية لها سيرورة انتظامات تسعى لتأمين بقائها. ولهذا المسعى ترميزاته. وبهذا الخصوص يرى روني طوم أن الترميز خاصية لجميع الأشكال الحية بل إنه سابق على اللغة باعتبارها تجليا للعقل :

«ربما أن الظهور التطوري للفكر العقلاني مع استعمال اللغة لدى الإنسان ليس بذلك الانقطاع المفاجيء abrupte الذي نتصور أنه إرادي»(46).

للأشكال الرمزية إذن حياتها الخاصة وديناميات انتظامها التي تحركها انقطاعات كيفية تمنحها القدرة على الانتشار. وللرمزية ارتباط قوي بالممارسة الإنسانية المندمجة بالمحيط والتي تمتد جذورها إلى المقدس :

---

44 - روني طوم، 1983، ن.م.س، ص. 140.

45 - ن.م.س، ن.ص.

46 - روني طوم ، 1974، ن.م.س، ص. 229.

«لكل رمزية في البداية قيمة آمرة، بقيت لمدة طويلة لاواعية تقريبا، ومرتبطة بالإحساس المقدس وبالأقنوم hypostase الأصلي للرمز»[47].

لاشك أن هذا التصور يلتقي مع نظرية المسار وكذا مع تصور الرمزية العامة لدى روني ألو ؛ من حيث منشأ الأفعال الرمزية لدى الإنسان وطرق تخلقها. ولئن كان روني طوم قد تحدث عن الصورة المطابقة لنموذجها، فإن النمو والتطورات التي تعرفها الصورة بعيدا عن نموذجها، في إطار النظرية الكارثية، تبدد شيئا فشيئا بصمات النموذج الأول بفعل التوجيهات والصراعات والتفريعات، التي تكاد أن تمحو آثار النسق السابق. ذاك هو الأمر الذي يوضحه الشكل الفضائي لكل صورة على حدة :

«سيعتبر تشكيل formation الصورة مثيرا غير إرجاعي [لا انعكاسي] stimulus irréversible [في البداية]، ويعتبر شكل توازن النسق المستقبل مثبتا [فيه] بصمة الشكل النموذج : هنا تصير الصورة ذاكرة (...).

خلاصة القول : يبدو تشكيل الصورة انطلاقا من نموذج ما تمظهرا للطابع اللاإرجاعي للدينامية الكونية : يتفرع النموذج إلى صورة مشاكلة لذاتها، لكن غالبا ما تستعمل هذه السيرورة تفاعلا ذا طابع ارجاعي (...) فمن الواضح في التفاعل بين "مدلول ـ دال" أن المدلول المترتب عن الدفق flux الكوني، يرسل ويولد الدال في غليان يتفرع باستمرار. لكن الدال يعيد توليد المدلول [باستمرار] كلما أولنا الدليل.

وكما يبين ذلك مثال الأشكال البيولوجية يمكن أن يصير الدال (الابن) هو المدلول (الوالد)، وتكفي مدة جيل واحد ليحدث ذلك»[48].

لا تكتسي هذه التحولات قدرا أساسا من الأهمية بالنسبة لتطور شكل ما إلا بقدرتها على خلق نسق دال جديد يستجيب لدافعه الحيوي ويستوعب أسئلته وحاجاته الوجودية والثقافية ولذلك :

«بقدر ما تكون الرسالة "مهملة" désinteressé بقدر ما تزداد قلة الدفعة poussé الشعورية التي تولدها ؛ وبقدر ما تخضع أكثر لأمر الانتشار [الرسوخ] الفيزيائي بقدر ما تبرز أكثر البنية الشكلية ذات الأصل النمطي الجامع. وبالعكس، تكون

47 ـ ن.م.س، ص. 242.

48 ـ ن.م.س، ص.ص. 232 ـ 233.

الرسالة "ذات أهمية" interessé حين تـ -جـ . لضرورة بيولوجية أو مجـ - ه ع ـ ة مستعجلة ومباشرة، حينئذ تكون مستقرة جدا مورفولجيا ؛ وتتعقد، محليا، قوة "التأثير فيها" أحيانا إلى أن تتحدى كل شكلنة وكل قاعدة للتنظيم الجيد، داخليا، مثل قواعد التركيب التي لا تحترم غالبا في [أفعال] الـ- عجب والأمر (...)، ويعتبر الشعر المثال الصارخ لها»[49].

وتصير الصور الرمزية (الشعرية خاصة)، في هذه الحالة ذات استقرار بنيوي ضئيل بفعل الانقطاعات الكيفية التي تفصلها عن نماذج تكوينها الأولى مورفولوجيا. لكن بعض جواذبها الدلالية تحتفظ بالقدرة على استعادة تفاعل جديد يرسي بدوره نوعا من الاستقرار البنيوي الجديد والذي يتطلب وصفا آخر بحكم وظائف عناصره التي تغيرت تماما :

«لقد رأينا في التفاعلات فيما بين الأنسقة الممتدة أن الدقة غير المعقولة déraisonnable للقوانين الفيزيائية تسمح أحيانا بنسخة مطابقة، ذات دقة قياسية تامة، لموضوع مأخوذ كنموذج. مالذي سيحدث إذا أتلفنا قليلا، من خلال إجراء اضطرابات perturbations اعتباطية، [واتلفنا] إوالية المحاكاة ؟

حينئذ، يقع تحريف détour في الصورة، وتضطرب وتصير م . ﻫ ه ة ـ لكن بعض الأحداث المورفولوجية تقاوم أكثر من غيرها ضجيج التفاعل : تلك هي الأشكال المستقرة بنيويا، الأشكال الراسخة prégnantes فيزيائيا.

هكذا يتجه الشكل ضمن هذا الاضطراب [الاتلاف] نحو التفكك إلى عناصر مستقرة محليا، في حين أن الترابطات الشمولية، الأكثر هشاشة تستسلم بسهولة أكبر»[50].

يعبر هذا التصور عن إواليات تكون الصور الشعرية الجيدة حتى ولو كانت منطلقة من بذرة محاكاتية وذات بنية تماثلية، لأن الفعل الشعري يجري اتلافاته على العماد الدلالي (المحاكاتي إياه) لتتخلق أوضاع صراعية على الـه - وى الدلالي نفسه والمورفولوجي (التركيبي، والصرفي، والـه عجمي، وبناء الصـ ـﻔ ـحة، أو توالي الوحدات الصوتية بخلق إيقاعات تتجاوز هذا المستوى الأخير إلى الصورة والنص). وتصير الصور، بفعل دينامية جواذبها ومراكز القوى التي تنظم لوگوس Logos شكلها، خاضعة لتفاعلات

---

49 - ن.م.س، ص. 237.

50 - ن.م.س، ص. 234.

صراعية تقصي بعض العناصر (المحاكاتية خاصة وكذا المعجمية والتركيبية) تماما إلى أن تستقر محليا، في تشكلات أخرى، أي تصبح ذات تفرد خاص ؛ وهو ما يبني فضائية جديدة يمكن تفسيرها عبر الوصول إلى هندستها الخفية. ذلك لأن دلالية الصورة الشعرية الجديدة، سوف تخلق اضطرابات، على نحو آخر، في إدراكات الفضاء العادي ؛ ومن تم يصير الفضاء الشعري مجالا ومكونا في نفس الآن لهذه الإتلافات المستمرة ؛ يقول روني طوم :

«على العكس مما يراه المذهب "العقلاني" rationnaliste الذي يقدمه بياجي، وبدون شك، ليست الهندسة هي التي تتألف من خلال دقة منطقية انطلاقا من دلالية une sémantique ناقصة [غفل] fruste وكامنة، بل بالأحرى إن بناء construction العالم الدلالي، بارغاماته exigences في الربط بين المفاهيم : هو الذي يتلف، مع مرور الزمن، هندسة مضمرة بدائية بواسطة مراقبة قياس حركاتنا »[51].

ذلك أن التداخل الصراعي والمتبادل بين حدود الذات وتخوم المحيط الموضوعي هو المجرى الذي تتأسس فيه الفضاءات القيمية للصور الرمزية، وبالتالي لاشتغال الوظيفة الرمزية. هنا يلتقي مرة أخرى، روني طوم بجيلبر دوران (حول المسار الأنطربولوجي) ؛ يقول طوم :

«إن الوظيفة الرمزية عند الإنسان، هي بناء مقولة للكائن وسيطة بين الذات والموضوع»[52].

يقدم هذا التصور نوعا من التعامل الجديد مع المعطى الرمزي ذي مرونة كبرى، وقدرة على تفهم الخصائص الفعلية للصورة في نموها وتطورها ؛ الأمر الذي يمتد ليشمل التشكيل اللغوي لهذا المعطى وهو النص، خاصة في صوره الأكثر إشكالا وتعقيدا حيث يصعب الإدراك المباشر للانتظام الدلالي حسب القوانين العادية للتواصل والفهم المشترك، وهو ما يقوم به دوران من خلال تأسيس فهم الصور الرمزية على دينامية النقض والتعريض ؛ حيث تنبثق توافقات تكشف المعنى الجديد والشكل الخاص بكل نظام رمزي خيالي.

51 - R. Thom, 1990 : Apologie du logos, éd. Hachette, Paris, p. 174

52 - ن.م.س، ص. 175.

ويوضح روني طوم هذه المسألة قائلا :

«في حالة جملة أكثر تعقيدا، من الممكن جدا أن يتطلب فهم النص تشكيل نظام régime مستقر لم يسبق له أن وجد وأثر في التاريخ السابق للفرد : هكذا نشكل أفكارا جديدة بفهمنا للجمل التي لم نسمع بها أبدا من قبل. هناك، لا يوجد أي تواتر نهائي [الرجع] باعتباره كهزاز [تيار] oscillateur يكون سابقا [وجوده] على الدينامية العصبية؛ إنها [أي الدينامية العصبية] تتشكل مباشرة بواسطة تواتر résonnance ينطلق من اهتزازات [تيارية] oscillations يكونها تفكير intelection الكلمات.

هكذا نجد أنفسنا أمام التسليم بأن "الدلالة" تعبر عن إمكانية أن يتبنى نسق معين، تحت تأثير ائتلافات خارجية، نظما مصححة تقوم بتحييد تأثير الإئتلاف»[53].

تشتغل إواليات التغيير الكارثي أيضا على مستوى الخيالي بعامة، الأمر الذي يؤكد تفرده نسقيا عن الإدراكي والتذكري (مرة أخرى). الشيء الذي يمكننا أن نجد سندا طوبولوجيا له عند روني طوم ؛ خاصة في تمييزه بين مورفوجيا وأشكال تكوينية تتأسس على فضاء عماد فيزيائي وعيني وهو ما يشكل الموضوع الإدراكي ذي الفضاء المعين والمحسوس، وفضاء لا يملك هذه الصفة العينية، لكن يمكن حدس أبعاده وتغيراته. يقودنا إلى هذا التمييز اعتبار أن الفعل الخيالي يقوم في الغالب على مواد إدراكية (تمثيلية) لكن هذه المواد تفقد صورها الأولية، وبالتالي تفقد مركزيتها كجاذب يضبط الاستقرار البنيوي لصور التطابق بالمعطى الخارجي لتحل محله متغيرات محلية هي نتيجة الفعل الخيالي بخصائصه الفينومينولوجية الجوهرية.

ويصنف روني طوم (1990) الفضاء العماد إلى قسمين يمكن أن ينطبق أحدهما على المدرك والآخر على المتخيل، ولو نسبيا. فهناك فضاءات عماد هندسية بالفعل، وأخرى فضاءات قيمة espaces axiologiques[54] وهذه الأخيرة تؤسس الفعل الخيالي وكذا اشتغاله في النص الشعري ككل حيث يتجسد المجرى المنفتح للدوال على إمكانات غير محصورة للدلالات.

---

53 - روني طوم، 1974، ن.م.س، ص. 202.

54 - روني طوم، 1990، ن.م.س، ص. 62.

يؤشر هذا التقديم الموجز للنظرية الكارثية على أنها تتموقع، بالتأكيد داخل تفاعلات "اللحظة الما ـ بعد باشلارية" كما سماها دوران. وهي بذلك من أحد فاتحي النموذج العلمي الجديد غير الوضعي بالمعنى الذي يعطيه طوماس كون للنموذج Paradigme، باعتباره مجموع الأسئلة الأساسية المكونة لبنية معرفية في فترة زمنية محددة[55]

وليس مستغربا أن يكون الخيال أحد الإجراءات المعرفية الجذرية التي يبجلها روني طوم لقدرته الاكتشافية. هذا إضافة إلى أن أجمل وصف لنظرية الكوارث يقدمه هو نفسه سنة 1972 منذ نشر أحد أهم أعماله الأساسية التي شكلت البدء الفعلي لتبلور النظرية الكارثية ويتعلق الأمر ب "الاستقرار البنيوي والتشكل التكويني" stabilité structurelle et morphogenèse حيث يقول [عن نفسه] :

«أن يقرر عالم رياضي تناول مواضيع بعيدة عن اهتماماته الاعتيادية. أمر لا يخلو من وعي سيء mauvaise conscience. إن جزءًا كبيرا من أقوالي ينبثق من التأمل المحض spéculation ؛ ويمكن بلاشك تناولها [باعتبارها] أحلاما rêveries... إنني أقبل هذا النعت ؛ أليس الحلم هو الكارثة المحتملة virtuelle التي تنطلق في حضنها المعرفة ؟ في اللحظة التي ينهمك فيها عدد من العلماء في حساب العالم، أليس من المرغوب فيه أن يحلم أحدهم، ذاك الذي يستطيع أن يحلم ؟»[56].

مع نظرية الكوارث نجد أنفسنا في صميم نظرية للتماثل. أكثر من هذا نحن لسنا فقط أمام نظرية للخيال بل في حضن خيال النظرية. شعر النظرية ذاتها.

55 ـ انظر : Thomas Kuhn, 1983 : Structures des révolutions scientifiques, éd. Flammarion, col. Champs, p. 71.

56 ـ R. Thom, 1972 : Stabilité structurelle et morphogenèse, éd. W.A. Benjamin inc, reading Massachussets
عن : H Atlan, 1979, Op.cit, p. 229

الفصل الرابع :
شعرية المتخيل وآفاقها النظرية

1 ـ عتبات إبستيمولوجية

بدءا، لابد من التساؤل : ما الذي تمنحه إيانا كل هذه الأجهزة النظرية لأجل تحديد دقيق لعلاقة الخيالي بالشعري كموضوع معرفة ؟ أي ما هي الأسس النظرية التي يمكن أن يقوم عليها ما يقترح تسميته بشعرية المتخيل ؟ لابد أن نحذر هنا، من سلوك طريق ذي اتجاه وحيد من نظرية المتخيل كمجال عام إلى شعرية المتخيل كمجال خاص وإقليمي ؛ بمعنى أن الأنطربولوجي ليس موضوع إسقاط تعميمي على الشعري. بالتالي يجذر التعامل معهما من منطلق انعكاسية ابستمولوجية.

لقد مكن رصدنا لمختلف التداخلات النظرية، بصدد الموضوع الخيالي، من استجلاء نموذجين معرفيين على الأقل (المحاكاة/الإبداع). وتبعا لمفهوم النموذج العلمي عند طوماس كون، غير الخاضع للمقايسة بين نظريات تنتمي لنماذج مختلفة ؛ لم نعمد أيضا للمقارنة بين نظريات تنتمي لنفس النموذج، بل تركنا الفروق والتوافقات تنجلي بفعل سيرورة هذه الدراسة نفسها.

على أن التصورات التي تبدو لنا أكثر كفاية وتطابقا (أي انطربولوجيا المتخيل)، لا تخلو من مشاكل وصعوبات تطرحها تنافرات الرمزي وتعدد قيمه، أمام ما قد يؤشر عليه التصنيف المورفولوجي، من حصر لهذه الطاقة الاحتمالية والمتغيرة للموضوع الخيالي الشعري بخاصة. إلا أن مقياس التطابق مع الوقائع نفسه يطرح مشكلة طبيعة هذا التطابق أمام استقلال الوقائع (البنية النوبطيقية) عن البناء الافتراضي النظري (البنية النويمية للموضوع) الذي ينطلق منه بناء هذه الوقائع كموضوع معرفي.

لن نبحث، مع ذلك عن نجاح مفترض لانطربولوجيا الخيالي ولا لشعرية المتخيل، لأن النجاح التام لنظرية ما لا يمكن، كما يرى عالم الإبستمولوجيا بول فايرباند، أن يعتبر دليلا على الحقيقة والتطابق مع الطبيعة بل بالعكس، نبدأ في التشكيك (في هذا النجاح المزعوم) لأن غياب الصعوبات الكبرى ينتج عن فقر في المحتوى الاختباري الحادث بفعل إقصاء قضايا بديلة ووقائع يمكن أن يتم اكتشافها بفضلها[1].

بهذا المعنى، لا يمكننا التسليم بقدرة النموذج العام على حل جميع المشاكل، بل إن وجاهته تكمن فيما يطرحه من صعوبات جديدة تنتج عن تصادم وتفاعل النظرية مع ظواهرية الوقائع. بالتالي لشعرية المتخيل أن تستند إلى انطربولوجيا المتخيل وكذا ما يبدو فعالا من التصورات الأخرى دون أن تذوب فيها أو تتنازل عن التنوع والتنافر والانسجام الخاصين بالمعطى الشعري. أي دون أن تكون ملزمة بمغادرة انطولوجياها الاقليمية، بالمعنى الذي يعطيه هوسرل وروني طوم لهذا المفهوم. كـ «مجموعة من الظواهر التي من الممكن لوصفها وتفسيرها النظري أن يحصل بكيفية مستقلة عن الظواهر الخارجية لهذه المجموعة»[2].

للمعالجة المحلية ad.hoc إذن مشروعيتها المعرفية وفعاليتها في إغناء النظرية العامة وتبيان نواقصها أيضا.

وضمن هذا السياق، أيضا، يمكن استدعاء فرضية فايرباند بإقصاء أي صلاحية معيارية بين معرفة وأخرى ؛ حين يرى أن "الكل صالح" "tout est bon" الأمر الذي يسمح برد الاعتبار للمعارف القديمة خاصة ما يبدو منتجا في المجرى المعرفي الراهن ولو بالاحتفاظ به كخلفية معرفية يقول فايراند :

«ولا توجد فكرة مهما كانت قديمة وعبثية غير قادرة على أن تجعل معرفتنا اليوم تتقدم. يندمج تاريخ الفكر كله في العلم ويصلح لبلورة خاصة على حدة»[3].

---

1 - Paul Fayrabend, 1974 : Contre la méthode ; Essai d'une théorie anarchique de la connaissance, éd. Seuil, col. La découverte, p. 42.

2 - روني طوم، 1990 : ص. 455، حيث يخصص دراسة كاملة لهذا الموضوع بعنوان :
"Problème des ontologies régionales".

3 - بول فايرابند، 1974، ن.م.س، ص. 48.

ذلك ما يمكن أن يسند الاجراءات المحلية التي سوف تلجأ إليها شعرية المتخيل لمعالجة انفلاتات النص الشعري، إجراءات ترسم تخومها الإبستمولوجية المفتوحة مادامت تطرح قضايا تكاد تكون مستعصية الحل أحيانا، ولا يمكن الاقتراب منها، «سوى بواسطة مقاربات محلية أو أنسقة أخرى»[4].

2 ـ بناء شعرية المتخيل : جان بوركوس، 1982.

1.2 ـ اعتبارات اجرائية

إن المعطيات النظرية والإمكانات الإجرائية التي تقدمها انطربولوجيا المتخيل ـ بانسابها الرومانسية، والسريالية والباشلارية ـ والآفاق الاختبارية التي تنفتح عليها تعد أرضية صالحة لتأسيس شعرية للمتخيل. تقوم على أساس الصورة كفعل خيالي توافقي وتصادمي بين عدة قوى قادرة على توفير تجربة عيش واقع جديد تماما ؛ بفضل طاقاتها الدلالية المتعالية على حدود الدليل اللسني المحض. لكن مع تأطير كل ذلك ضمن الموضوع النصي. هذا التوجه هو الذي يحكم بناء شعرية المتخيل لدى جان بوركوس، (1982) :

«يبدو إذن، في هذه المسلمات، إمكان تأسيس شعرية مفهومة بدقة وبحسب متطلباتها الخاصة، انطلاقا من معطيات ومناهج الأنطربولوجيا الثقافية، كما يحددها جيلبير دوران على الخصوص. علما بأن هذه المقاربة الأخيرة تستهدف معرفة أحسن بالإنسان المتوالد، من خلال منتوجاتها. وبالنسبة للشاعري Poéticien، وهو يتموضع في حدوده الحقيقية، سيكون من الأنسب له العمل في ظل الطرائق الملائمة التي تفرض نفسها حين يتعلق الأمر لدى الشاعري ـ بعدم مغادرة الأثر الشعري إلى الإنسان، وباكتشاف أحسن لحقل النص دون اختزاله ولا تشويهه بأي طريقة»[5].

ويرى بوركوس في هذا الاتجاه أن هناك اتفاقا بين الأنطربولوجي وعالم الشعرية بصدد الصورة ودينامياتها وانسجامها ووظيفتها الرمزية، غير أن هذا الأخير لا يقتصر

---

4 ـ ن.م.س، ص. 64، وانظر أيضا ص. 66.

5 ـ Jean Burgos, 1982 : Pour une poétique de l'imaginaire, éd. Seuil, Col. Pierre Vivre, pp. 50-51

فقط على تبيان فضائل الصورة بل يذهب حد لتشكيك في أي مبادئ أو ُطر صارمة تتحكم في موقعة لصورة واشتغالها لدلالي. ولئن كان يأخذ بالمنطق الجديد المتعدد لأبعاد والحركة، لذي تقوم عليه الصورة فإنه مع ذلك لا يتوانى عن لخوض في مشاكلها الصعبة بل إنه يفضل خطر إعادة تحرير الصور على لإقامة دخل ُطر صارمة[6].

ولاشك أن هذا المسعى، نفسه سوف يشكل خطرا، ليس فحسب على لنسق البنائي لنظري للأنطربولوجي بصنافاته وبنياته التحكمية نوعا ما، بل أيضا على عمل الشاعري نفسه، لأن المحتوى لظاهراتي للصور نفسها سوف يبين بالملموس محدودية لتأويلات التي يتجها الشاعري كذلك. هذ ٍضافة إلى أن حرية الصور ستصطدم بإرغامات الانتظامات الأساسية للمتخيل باعتبارها "جهازا" كليا. وحتى لو سلمنا باستقلال النص كجهاز ذي بنيات خاصة، فإن المعطى لشعري يظل مجرى وسيرورة أكثر مما هو بنيات لأنه تفرد دلالي متولد باستمرار. وأمام هذه لوضعية يعتبر اللجوء إلى اجراء ت محلية جراء مفتوحا ومحدود براهن نصي معين في آن.

تلوح هذه التنافرات، كاعتراضات مفهومية ومنهجية، من خلال شعرية المتخيل في علاقتها بالمجال لأنطربولوجي، والتي يشير إليها جان بوركوس في حينها. على أننا لا نستبعد منذ لآن أن تطال عمله هو نفسه. على أي، تبقى فرضية لتأسيس على المعطى الأنطربولوجي مطروحة ووجيهة :

«إن ما يأخذه لشاعري من دروس الأنطربولوجي، هو ُنه، في ميدان لصورة، ينشد الكل إلى الكل. وأن لاشيء بدون دلالة وأن نبثاق معنى ما يمكن أن ينتج عن توافق [اتفاقات] شبكة من لدلالات. فالصورة تطرح معناها لخاص ضمن عنقود الصور لذي تشيده وتستقر داخله. لكنها بدورها تتعدل وتغير شكلها بواسطة الصور المحيطة بها والتي تخرقها بدون توقف وترغمها على تحولات جديدة لتفتح الطريق دائما للمعنى لآتي»[7].

في ظل وضع ابستمولوجي معقد كهذ، لا يمكن لإبقاء على ٲي وضع عتباري للصورة الشعرية لمعزولة والمحدودة في جملة، ولا تأسيس شعرية للصورة عليها. ذلك أن

6 ن.م.س، ص. 51.

7 ن.م.س.ن، ص. إوالية لتغيير في هنا تغيير بالمعنى لكارثي، نظر فصل لتشكل لتكويني للصورة.

بعد الترابط هو المحرك للحيوية الدلالية للصور في تعالقاتها داخل المكان النصي، بالتالي ملاءمة فرضية الإنبناء الدلالي للصور على التركيب لدى بوركوس انطلاقا من انطربولوجيا المتخيل :

«ما الذي سوف تقدمه مثل هذه الدراسة [دراسة الانطربولوجيا] بالفعل للشاعري إن لم يكن البرهان (...) على أن صورة ما لا تدل إلا من خلال الصور الأخرى التي تشكلها وتهدم شكلها بدورها عبر تحولاتها المشتركة [جميعا] ؛ لكن كذلك من خلال تركيب لا ينفصل عن هذه التفاعلات والتحولات ؟ على الشاعري أيضا أن يأخذ من هذا العمل [الأنطربولوجي]، إضافة إلى بعض موجهات modalités اشتغال الصورة التي لا يمكن تجاهل أهميتها بالتأكيد، حذرا كبيرا بخصوص دورها وقيمتها الخاصة، وبالتحديد فيما يتعلق بالاستحالة المطلقة في إعطائها معنى [واحدا] إلى الأبد، تحت طائلة اختزالها إلى دليل»(8).

ولئن كان هذا التلاقي واردا بين الأنطربولوجي والشاعري خاصة في إقصاء الدليل من مجالهما معا، فإن الشعرية لن تعيد إنتاج النمذجة الأنطربولوجية ولن تعمل على تمديد خطاطي لتنظيراتها، لأن الممارسة الشعرية سوف تفرض اختياراتها الخاصة انطلاقا من الاشتغال النصي للخيال. لا يتعلق الأمر إذن، وبشكل حاسم، بإسقاط المقولات الكبرى للمتخيل بعامة على الظاهرة الشعرية مادامت تحققاتها تتجاوز أي تنميط مسبق بتحولاتها المواضبة :

«ليس على الشاعري الذي لا يريد قط هجر أراضيه التي يستكشفها، ويبقى مخلصا في ذلك لرسومه الخاصة ولجوهر الموضوع الشعري نفسه، [ليس عليه]، إذن، إلا أن ينشرح أولا وهو يرى أبعاد التحفيزات المبحوث فيها [من طرف الأنطربولوجي] تقع خارج هذه الأراضي الخاصة واحدا واحدا، من جهة العالم المادي أو من الناحية النفسية العميقة والتي تختزل الصورة بنفس الطريقة، إلى شيء آخر غير ذاتها وذلك بشرحها بدل فهمها»(9).

سوف يجد الشاعري إذن نفسه في مأزق حقيقي إن احتفظ بلوائح الصنافة

---

8 - ن.م.س، ص. 52.

9 - ن.م.س، ص. 56.

الأنطربولوجية معتبرا إياها منتهية وذات صلاحية تفسيرية مطلقة. هذا إضافة إلى أن رد الصور إلى حوافزها البيولوجية والثقافية والنفسية، يقيم نوعا من السببية، وإن كانت غير صورية، بين هذه الصور وحوافزها، الأمر الذي سيدفع الباحث الشعري، إن أخذ بها إلى الخروج عن المكان النصي وتجاهل الاشتغال النصي الشعري للصورة على الرغم من أن الفرضية الأنطربولوجية للحوافز تتجاوز شكل الصنافات الحتمية التقليدية المقترضة من علوم الطبيعة ذات النمط السببي الآلي في التفسير[10].

وعلى الرغم من المرونة التي يأخذ بها ج. دوران موضوع مقاربته من أجل فهم الأشكال الرمزية للمتخيل عن طريق تصنيف تشاكلاتها وبنياتها التمييزية وكل ما يحيط بهذا التصنيف من إجراءات مفهومية. يلاحظ بوركوس أنه ـ مع ذلك ـ يعمل باتجاه تقسيم أولي للصور نفسها بناء على الأنماط الجامعة والأقسام الكبرى للمتخيل وهو ما سيمثل بالتحديد ضربة جارحة ؛ أي مأزقا حقيقيا. يقول بوركوس بهذا الخصوص :

«أليس هناك تناقضا، ليس ظاهريا ولا طارئا فحسب، بين حد البنية كـ "مجموعة دينامية" أو "نسق من القوى المتعارضة" وكلعب للأشكال في تحولها، يرفض أي وقوف في حال بعينه وكذا أي إخلاص لأي معنى، وبين توزيع الصور، ضمن نمطية جامعة فيما بين الأنظمة التي تحجزها مسبقا في معنى ما، أو على الأقل تحديد هذا المعنى ؟»[11].

وقد يكون ممكنا التخفيف من حدة هذه المفارقة كما يشير بوركوس، بكون الاقتراب الأنطربولوجي لا يسعى إلى حصر معنى الصورة بل إلى تحديده وفهم خلفياته الثقافية والبيو ـ نفسية. لكن البعد التصنيفي يظل خطرا على البحث الشاعري إن لم يكن بالإسقاط المباشر، فباغرائه الباحث، للبحث عن معادلات انطربولوجية للصورة الشعرية، خارج النص ومجاله الحيوي المتغير، ذي الانتظامية الآتية توليديا. ومن الضرورة الإبستمولوجية لشعرية المتخيل أن تبعد عن أي صنافة معيارية وأن تعترف بصعوبات تناول العمل

10 ـ انظر ن.م.س، ص. 55.

11 ـ ن.م.س، ص.ص. 52 ـ 53. ومن موقع آخر يقدم ريمون أبيلليو نقدا قريبا من مأخذ بوركوس على دوران ؛ ويعتبر أبيلليو عمل دوران دراسة تصنيفية محضة تقوم برصد سانكروني لقوائم الصور وأنظمتها بعيدا عن أي تصور دياكروني وتوليدي، انظر: R. Abellio, 1989, Manifeste de la nouvelle gnose, Ed. Gallimard, p. 175.

الشعري حتى اله ـعص ـة منها على الحل (لأنها كذلك بطبيعتها). لأن ترجمة الصور الرمزية ووظائفها إلى معادلات مصنفة مسبقا يؤدي إلى اختزال انسجامها المتشعب وكذا نسيان تنافراتها الأساسية والبنائية، في أمكنة محددة. وكل اختزال من هذا النوع لن يؤدي سوى إلى استعادة الصيغة الدلائلية للصورة حيث تصير قابلة للتصنيف الثابت والحصر الشكلاني الجاهز أي جعلها قابلة للتصريف في شفرة ناجزة.

لكن، مرة أخرى، لن تحول كل هذه الصعوبات دون بناء شعرية للمتخيل انطلاقا من التنظير الأنطربولوجي ومن إنجازاته مع الإبقاء على الحدود الإبستمولوجية التي تفصلهما بحكم موضوع كل منهما :

«إذا بقينا داخل ميداننا. ميدان الشعرية، فإن لائحة [انطربولوجية] كتلك، لن تسير على العكس من الوظيفة الرمزية للصورة التي تجعلها (الصورة) تحيى على أقطاب متصارعة ولا ضد الدينامية المبدعة [الخلاقة] لهذه الصور كما للصور الأخرى التي تكونها وتواجهها [تعارضها]، وتبذرها وتشدها، دون كشف لقيمتها ومعناها في النهاية إلا داخل النص الذى تنسجه هكذا»[12].

يهم الأمر إذن تفاعلا نظريا أكثر مما يعني استقدام الشعرية لمنهج الأنطربولوجي، لأن مهمة كل منهما واستراتيج ـه ما تختلفان. فالأنطربولوجي يبحث «من جل فهم أحسن للإنسان» أما الشاعري فيسعى لإقامة أحسن في الأثر الشعري. لذلك لا يهم الشاني امتلاك منهج الأول لصالحه كلا، لكن بإمكان الشاعري أن يؤسس عمله على ما ينجزه عالم الأنطربولوجيا، على اله ـعـ ـد الفينومينولوجي الجوهري. وكذا أن يشغل موجهات التنظيم الأولي لشبكات الصور لحسابه الخاص. لكن أيضا عليه في نهاية المطاف، بحسب بوركوس دائما، لكي يبقى وفيا لموضوعه الشعري، و«مادام لن يعمل داخل en deça الصورة بل في فيما وراء الصور au-delà des images، أن يفصل ميدانه حتى عن الذين قادوه إلى حيث هو، وبالتالي، أن يجعل شعرية المتخيل ممكنة»[13]. ولن تكون دراسة الصور داخل النص الشعري دراسة موضوعاتية thématique، إذ أن تواتر هذه الصور، وهي تنسج اله ـخيل انطربولوجيا، لن تهم الشاعري كثيرا حتى في تنويعاتها النمطية الموسيقية

12 ـ بوركوس، ن.م.س، ص. 53.

13 ـ ن.م.س، ص. 57.

القريبة جدا من ميدانه ؛ لأن ما يستقطب تركيزه هو الصور باعتبارها رموزا ذات قدرة على التكتل والتعاقد[14].

إن القراءة التي تصوغها شعرية المتخيل سوف تلاحق راهنية ومستقبل حركة الصور الرمزية وهي تتفاعل في كون شعري وتولد معانيها غير القابلة للحصر لأنها "إمكان محض" دؤوب. وبذلك فإن "شعرية الصورة"، كما بناها باشلار، ستجد مكانها داخل شعرية المتخيل دون احتفاء بالكلمة والصورة المعزولتين ودون أن يقرأ الباحث الشعري أحلامه الخاصة في الصورة الشعرية كما يفعل باشلار ؛ لأن عليها أن تلتصق بالمعطى النصي كمعبر لغوي وكلامي حصرا. فالنص الشعري، يرى بوركوس، يقدم «واقعا مليئا وأصيلا ؛ واقعا يمكن أن نصفه باللغوي في حدود أنه لا يقيم حسابا لأي معطى سابق عليه، لكنه، مع ذلك واقع، مادام، بواسطة الكلام، يضاف شيء ما إلى الواقع، والكلمة والحلم اللذان يولدهما يخلقان واقعا جديدا. من المؤكد أنه من هذه الزاوية يمكن أن ننفذ إلى الشعرى بالمعنى الكامل للكلمة»[15].

إلا أن هذا التأكيد على البعد الخطابي لنسيج الصور الشعرية لا يعني بالضرورة أن المتخيل لن يكون سوى «مسرح للغة، لأن هذه اللغة نفسها، ليست هي ما يهم الشاعري لا في حالاتها ولا وسائلها، بل يهمه ما يمكن أن تصير إليه "الأراضي المجهولة" التي تمنحها للاستشكاف»[16].

وفي هذا السياق يؤكد بوركوس أن لا مجال للخلط بين الوظيفة الشعرية بحدها اللساني، كوظيفة لغوية، وبين الشعر في حد ذاته ؛ كحالة متميزة تتوقف فيها اللغة عن قول الأشياء لتقول نفسها وتمنح صفة الواقع لما يستعصي على القول[17].

2.2 ـ شعرية المتخيل : من الكلمة إلى التركيب

على الرغم من فرضية التركيب التي أشرنا إليها سابقا، يعطي بوركوس للكلمة

---

14 ـ انظر ن.م.س.ن.ص.

15 ـ ن.م.س، ص. 29.

16 ـ ن.م.س، ص. 19.

17 ـ ن.م.س.ن.ص.

الشعرية دورا خاصا انطلاقا من تصور بعض الشعراء وخاصة بول فاليري. ويقدم بوركوس تصوره لوضع الكلمة كالتالي :

« (...) إذا كانت الكلمة، وسيلة العبور، واضحة تماما في استعمالها الجاري حيث تكتفي بملء الوظيفة الموكولة إليها وتقدم الخدمات المطلوبة منها، فإنها، مع ذلك لا تعد فاقدة لأي دلالة حين نقف عندها ونفحصها بعيدا عن أي خطاب. بل بالعكس، بمجرد ما تصير الكلمة معزولة تظهر راغبة في العيش لوحدها بنفسها ولأجل ذاتها : مفصولة عن أي دور منوط بها [عن أي استعمال]، تنتفخ [الكلمة] بتعدد القيم التي لا تجمعها ضرورة مباشرة للاختيار، وتجعل [تلك القيم] منها خزانا من الممكنات»[18].

للكلمة الشعرية ثقلها وقوتها، كوضع اعتباري خاص، فيما تحمله من عوالم دلالية ممكنة لكن الإلتفات لهذه المقدرة المخزونة في الكلمة (كما عند باشلار وبول فاليري) يقود فقط إلى شعرية ما، عامة، وليس إلى شعرية خاصة، إنها، يقول بوركوس، طريق إلى الشعر دون أن تكون ممكنة. وتبقى حرية الكلمة في اتساعها رهينة بمدى الإمكانات الإبداعية التي توفرها[19] ومن تم الحدود نفسها للمشروع المستقبلي الإيطالي الذي يحصر الإبداع الشعري في حرية الكلمة[20].

وإذا كانت الكلمة تقطع، بهذا الثقل الدلالي الممكن، مع تعينية الدليل، في الاستعمال اليومي للغة، فإن هناك قطيعة أخرى، أهم، يخلقها الشعر، مع اللغة الجارية على صعيد آخر يبدو مناقضا للسابق وهو التركيب :

«بعد قطيعة الكلمة وقد صارت منتهية في ذاتها، تحصل قطيعة أخرى [شعريا] يجريها توالي الكلمات منتظمة في تركيب لا يحيل على فكر ما بل يصنع صورة أو سلسلة من الصور تحظى بمعان متعددة ومبدعة لواقع جديد»[21].

وداخل هذا التركيب تصير الكلمة «شيئا جديدا وليست أداة»[22]، إنها مفتاح سكن

18 - ن.م.س، ص. 21.

19 - ن.م.س، ص.ص. 27 - 28.

20 - ن.م.س، ص. 35.

21 - ن.م.ن.ص.

22 - ن.م.س.ن.ص.

الرؤيا الباشلارية. وباندماجها في تركيب معين تشع منها دلالة جديدة ؛ لأنها تصير مشيدة على قاعدة جديدة، متحررة من ماضيها الاستعمالي، ولها حياة أخرى ضمن الواقع الذي تخلقه التجربة الشعرية. ولن تعالج شعرية المتخيل كل هذا، إلا ضمن منظور دينامي تحكمه توازنات وصراعات داخل نصية، متميزة بانبناء طبيعتها الرمزية، انطلاقا من مفترض استقلالية وفرادة الوقائع الجديدة التي يمكن للنص الشعري أن يؤشر على تكونها.

3.2 ـ من الاستعارة إلى الصورة

تتطلب إعادة ترتيب العلاقة بين اللغة والشعر والخيال إعادة النظر في علاقة الصورة الرمزية بالاستعارة. فكثيرا ما يترادف استعمال مصطلح الصورة والاستعارة إلى حد المساواة التامة بينهما. لكن شعرية المتخيل ستحدد موقع كل منهما تأسيسا على خصائص المتخيل الشعري ويوسع بوركوس بعمق، في هذا السياق، التمييز الأولى الذي طرحه باشلار وج. دوران.

لقد ظل التاريخ الحديث، لتناول الصورة، مقتصرا على النظر إليها ك "منتوج للصنعة البلاغية"، لكونها توضح ما هو مفكر فيه ومدرك مسبقا ؛ مدرجة بذلك في إطار المبحث البلاغي أو الأسلوبي ؛ حيث يتم اعتبارها حالة خاصة من الاستعمال القائم للدليل اللساني. هناك إذن نسيان للوضع الاعتباري للصورة، كما هو في شعرية باشلار ونظرية المسار وتجاوراتهما النظرية. ولشعرية المتخيل أن تسترد هذا الوضع بكامل حقوق الصورة الرمزية المنحدرة مما يسمى قوى الصورة، كمكون للفعل الشعري يولد واقعا جديدا ومعنى جديدا، مما يمكن من الاقتراب من الخصائص الجوهرية للغة الشعرية. ذلك النسيان هو مرد عدم الاهتمام بإقامة أي فرق بين الصورة ومختلف أشكال ومحسنات اللغة[23].

فالتصور البلاغي والأسلوبي يختزلان الصورة إلى إوالية عقلية يمكن إدراك عناصرها بناء على علاقات منطقية أو تماثلية معيارية قياسية في أحسن الأحوال. لأنه يبحث عن تبرير علائق المشبه بالمشبه به بناء على معارف مسبقة تعيد هذه العلائق انتاجها ؛ بحيث يؤدي حصرها إلى استعادة "المعنى الحرفي" الذي ينحرف عنه الاستعمال الاستعاري للغة مؤقتا فقط، وليس صادرا عن طبيعة القول نفسه، مادام الأمر لا يتطلب سوى إعادة

23 ـ ن.م.س، ص. 59.

التعرف على تشابهات معطاة سلفا في الذهن. بذلك يعجز هذا التصور عن مقاربة الصورة التي تتجاوز جذريا هذه الحدود.

لابد إذن، من وجهة نظر شعرية المتخيل، من البحث في الصورة دون نزعها من حقلها الأساسي (المتخيل الشعري) ولا توجيه مصيرها [مصائرها] المجهول، عن طريق تحكم جهاز واصف مسبق، سواء كان أسلوبيا (انزياح) أو بلاغيا (محسن، استعارة) أو دلائليا (استبدال دليل بآخر) أو دلاليا تداوليا (معنى حرفي/معنى مجازي) ؛ ذلك ما يوضحه بوركوس :

« (...) إن تأملا في الصورة يروم نظرية لكتابة المتخيل، وبكيفية أحسن موجهات اشتغال هذه الصورة وقدراتها الإبداعية (...)، لا يبدو ممكنا في سياق دلائلية شعرية ولا في علم دلالة semantique بنيوي، بل داخل سياق شعرية للمتخيل، حيث لن تصير مجرد «معطى مباشر للحساسية أو الحدس» الذي يجعلنا ندرك شيئا [موضوعا] واقعيا من خلال شيء [موضوع] آخر كصورة، نستبدلها به فيما بعد. فحينئذ تصير الاستعارة شكلا أسلوبيا يحقق هذا الاستبدال الذهني في الكتابة ويحول الهوية الجزئية إلى هوية مطلقة بينما في صلب الكتابة نفسها (...) يجب إقامة الاختلاف»[24].

فالصورة، في ظل وظيفتها الرمزية واشتغالها النصي التركيبي، تتجاوز حدود الاستعارة وتقيم على تخوم المعنى المفتوح الذي يقود أي تناول لها، كاستعارة، نحو الاستحالة الإجرائية في ظل نسق بلاغي أو ما يجاوره ويحدث ذلك :

«حين تتسع المسافة جدا بين المشبه والمشبه به، وحين تصير المجموعات منفصلة إلى حد انعدام أي نقطة تقاطع intersection فيما بينها، سواء كان جليا أم ضمنيا [أي إلى حد] انعدام أي خط تماس tangente ممكن. فالاستعارة التي تقوم فعليا على وجود هذه المعطيات السالفة أي على عناصر قابلة للتصور conceptuables كيف يصير من الجائز مواجهتها إذ لم يعد لها مكان [شعريا] وهي التي فقدت كل مكان [بلاغي] يواجهها، هل نقول إذن [أمام هذا الوضع] : ليس هناك أي مخرج ؟ (...)»[25].

24 ـ ن.م.س، ص. 61.

25 ـ ن.م.س، ص. 64.

يرى بوركوس أن المخرج من تلك الاستحالة هو الصورة " «هذا الجسر الممكن دائما» لأنها لا تقوم - في تصور شعرية المتخيل على تقاطع واقعين مدركين مفهوميا، تستجيب عناصرهما إلى تماثل - قبلي - يسمى تشبيها، بل تقع الصورة في «الربط المباشر، مهما كان اعتباطيا، [ولا عقليا] بين قوى آتية من عالمين مختلفين، وفي تمديد [هذا الربط] أو تواتره résonnance داخل واقع لغوي مدرك ما صدقيا en extension هو المصدر الممكن لكل التحولات»[26].

يصير الفرق الجوهري بين الاستعارة والصورة بالمعنى السالف غير قابل للمقايسة. لأن الاستعارة ظاهرة لغوية مكتملة تخضع لقواعد استعمال ثابتة وتستعيد معطيات مدركة مسبقا، بينما الصورة ظاهرة نصية ذات استمرار تكويني، ضمن انقطاعات فجائية وصراعية (أي كارثية) ؛ وتفلت من أي تقرير للتعرف على معطياتها بشكل قبلي أو نهائي.

4.2 - من إبداعية الصور إلى خصوبة المتخيل

ضمن هذا التوجه سوف تلتقي شعرية المتخيل، بصدد علاقة الصورة بالواقع وبالشرط النفسي، مع الحد الذي يقدمه كارل كوستاف يونغ في "الأنماط النفسية". حد سوف يتبناه بوركوس لمسايرته لاحتمالية الصور في تركيبها الخيالي الشعري، يقول يونغ :

> «حين أتحدث عن الصورة فإني لا أفهم من ذلك النسخة النفسية البسيطة لشيء خارجي، بل نوعا من التمثيل المباشر، تصفه اللغة الشعرية جيدا، ظاهرة خيالية لا تتوفر سوى على روابط غير مباشرة مع إدراك الأشياء، إنها بالأحرى، منتوج الفاعلية الخيالية للاوعي، يظهر في الوعي بطريقة فجائية تقريبا، مثل رؤية vision أو هلوسة hallucination دون أن تتوفر على أي طابع مرضي، أي دون أن تنتمي قط للائحة السريرية [العلاجية] لمرض ما. طابعها النفساني هو طابع تمثيل خيالي ؛ ليس فيها ما يشبه الواقع الهوسي أبدا. بعبارة أخرى : إنها لا تحتل مكان الواقع أبدا. فالذات تميزها دائما عن الواقعي الحسي لأنها تدركها كصورة "داخلية"»[27].

حد شعري للصورة رغم أنه قادم من علم النفس الأعماقي اليونغي. الصورة الشعرية

---

26 - ن.م.س، ص. 65.

27 - كارل يونغ : C.G. Jung : Types psychologiques, 1950, Genève, p. 453, cité par Burgos, 1982, op.cit, p. 74.

وانظر أيضا في الطبعة التي استندنا إليها سابقا، يونغ، 1958، ص.ص. 432- 433.

لا تعكس أي واقع قبلي ولا تختلط، في الوعي، بأي واقع محسوس خارجي. تمثيل بدون ممثل حاضر بل آت ومجهول. إن الصورة الشعرية : «لا ترى الأشياء بكيفية مغايرة، بل ترى أشياء مغايرة»[28].

ليست مجرد انعكاس ذهني يعادل نفسيا واقعة صارت غائبة، لأنها حصيلة جمع بين عالمين مختلفين وقد تقاربا في شكل تقاطع مشترك : إنها منتوج عناصر تنتمي إلى عوالم متصلة ومتعارضة في نفس الآن[29]. سيمكن حد كهذا، الجهاز النظري لشعرية المتخيل من إدماج الصورة في كل شامل للقوى الخيالية المحركة للنص الشعري، كصيرورة دائمة وانبثاق قائم على منطق الممكن وليس على منطق الواقعي.

إن الصورة الشعرية عبر اشتغالها الخيالي النصي تأتي من أمكنة أخرى غير الواقعي ؛ بالتالي لا يمكن حصرها في مطابقة أي شيء ولا في هوية ميتافزيقية تسيجها "حقيقة" الواقعي. إنها مسافة وليست سطحا لأي شيء. لذلك لن تكون الصورة «أبدا سوى مقاربة approximation في حدود كون الواقع الذي تستدعيه يظل غائبا على الدوام، سريا وغير قابل للحصر»[30]. وتمنحها الوظيفة الرمزية لاتناهيا دلاليا ؛ يسير باتجاه الواقع الذي ترومه. كما تمكنها خاصيتها الدينامية من الاندماج في عالم الكتابة حيث تولد وتشتغل. بالتالي فهي وحدة جوهرية في نشاط المتخيل، لقاء بين الصوغ الآخر للدوافع [الغرائز] وبين متطلبات المحيط الخارجي، في إطار المسار الأنطربولوجي ؛ هذا الملتقى التبادلي حيث تتموقع كتابة المتخيل كـ «مكان لانبثاق الإنسان Anthropos وتحول infléchissement الكون، والذي، بعيدا عن أن يحدد النص كعالم مغلق وخاضع للبنيات اللغوية وحدها، لا يأخذ دلالته وتشكله إلا عن طريق علاقته بعالمين يتبادلان فيه قواهما حيث يتخذ جوهره [مادته] »[31]. ويستدعي انبثاق الصورة الشعرية، هنا، التصور الكارثي لتكوينيتها القائمة على وضعية الصراع الدائم بين جواذبها وتغيراتها المفاجئة.

---

28 ـ بوركوس، 1982، ن.م.س، ص. 75.

29 ـ ن.م.س، ص. 77.

30 ـ ن.م.س، ص. 81.

31 ـ ن.م.س، ص. 82.

3 ـ فضاء النص لشعري

1.3. تكوينية المتخيل المفتوحة

من لكلمة لمشبعة بمضاعفاتها الدلالية الذاتية إلى الصورة، كمجموع قوى متعارضة بكثافة آتية من عوالم مختلفة تؤسس كينونتها من تحولات هذه لقوى نفسها، إلى التركيب النصي الشعري لذي لن يكون سوى مكان تشغيل كل هذه الطاقة من أجل بناء انسجامه الخاص والفريد لعابر لأي منطق. ذلك ما يشكل صيرورة حية لا تتطلب من لمحلل ختزلها في ثابت ما، ولا من لقارئ كبح حركة موجهاتها، بل عليهما معايشة هذه لصيرورة لأنها لواقع المفترض للنص الشعري، تضايف العلائق بين عناصره التكوينية. تَضَايُفٌ يخترق لإجراء اللساني لمحض (لدليل) كما يفلت من أي تنسيب علي (نفسي ـ جتماعي) أو مرجعي محدد. إن لواقع لنصي إياه فضاء لمعاشرة كل هذه الحركة والتكوين :

« (...) إن قراءة مؤسسة على قدرات الصورة هذه وعلى دينامية لمتخيل، واضعة في لصدارة هذ الفضاء لنصي حيث يخلق الواقع النصي ويشتغل لأول مرة، سواء بالنسبة للشاعر أو القارئ، سوف تسير [القراءة] إذن في لاتجاه المعاكس لتأويل كتابة لعالم وتأويل كتابة الاستيهامات وهما معا تفرغان حجم النص بدل أن تسكناه »(32).

فضاء ممتلئ تماما حتى بفراغاته لفاصلة، ممتلئ بالمسارات والتبادلات لتي تشتغل في ميدان المتخيل كملتقى تفاعلي حيث «ينكشف مكان أجوبة مبحوث عنها في الفضاء لقلق لكائن أمام لزمنية»(33). وفي هذ الفضاء النصي سيعرف لمسار الأنطربولوجي عدد من تحققاته لممكنة دون أي نمذجة قبلية ولذلك يضع بوركوس حد للنص الشعري كفضاء أساسا :

« (...) من تم، وبدون شك، سيتحدد النص الشعري بكونه [فضاء] يلعب د خله المتخيل بكل طاقاته. حيث تصير الكتابة فضائية تجدد دلالاتها في الحجم volume الذي تشغله وتحييه في نفس لآن. هكذا يتميز [النص الشعري] بوضوح، ليس

32 ـ ن.م.س، ص. 84

33 ـ ن.م.س، ص. 86

فـحـ ، عن النص الإخبـاري informatif كناقل لرسـالة يبـثـهـا، بل أيضـا عن النص الروائي أو الدرامي حيث تركز الوظيفة الشعرية [في هذين الأخيرين] على التلفظ énonciation نفسه وتمنح اللغة بعضا من السمك épaisseur لكن دون أن يتـوقف أبدا عن إعطاء الامتياز للخطاب الخطي ولمعناه الوحيد»[34].

للنص الشعري إذن، من وجهة نظر شعرية المتخيل، وضع خاص حتى بالنسبة لأشكال تعبيرية أخرى، قد تشغل نوعا من الوظيفة الشعرية للغة. وضع يتسم بالصيرورة والحيوية و"الإمكان المحض" و"التوليد الذاتي"، أي وضع تكويني وإمكاني يفتح فضاء النص تماما. لذلك مطلب النظرة التكوينية في التحليل. ويلجأ بوركوس هنا إلى اعتماد ج. بياجي وتصوره التكويني الذي يتجه نحو الآتي دون أن يبحث عن نقطة أصل في الماضي. تكوينية ماصدقية extentionnelle تقصي البحث عن "الرسوم المفهومية"[35] أي عن لائحة مغلقة من الممكنات :

«إن طبيعة هذا الفضاء المتميز تسمح (...) بالتفكير في وجوب تبني موقف التكوينيين أنفسهم أمامه ورفض النظر إليه كوصول وحيد إلى احتمال ناجز لممكن قبلي سوف يظهر تحققه»[36].

تسعى شعرية المتخيل إلى مسايرة ومتابعة هذا البعد التكويني في النص دون أن توقفه عند أي حد قسري خارجي. وإذا كانت ممكنات النص المفتوحة دائما بفعل تصارع وتعارض قوى الملتقى الخيالي في فضائه الذي لا يتوقف عن الانفتاح والتوالد إلى ما لا نهاية، ألا يبدو أن شعرية المتخيل تطرح على نفسها مهمة شبه

بهذا الخصوص، يستند بوركوس أيضا إلى بياجي في منطقه التكويني ؛ يقول ج. بياجي :

«إن خاصية المنهج التكويني تهم (...) عدم النظر إلى المحتمل le virtuel أو الممكن إلا كخلق [إبداع] بدون توقف متبوع بالفعل الراهن والواقعي ؛ كل فعل

34 ـ ن.م.س.ن.ص.

35 ـ ن.م.س، ص. 88.

36 ـ ن.م.س، ص. 89.

action جديد، بتحقيقه إحدى الإمكانات المتولدة عن أفعال سابقة، يفتح بنفسه مجموعة جديدة من الإمكانات التي لم تكن متصورة إلى ذلك الحين»[37].

وتقوم هذه التكوينية على منطق بنائي construction غير شكلي ولا تجريبي تدخل فيه الذات لتعايش "الفضاء الاحتمالي" للامكانات، من خلال تفاعلها بالموضوع. وذلك ما يوضحه جان بياجي :

«بالفعل، ليس الممكن قابلا للملاحظة [وهو ما يعارض النزعة الاختبارية]، لكنه منتوج بناء construction من طرف الذات sujet، بتفاعل أكيد مع خصائص الموضوع (...) هناك إذن سيرورة مكونة [مشكلة] formateur جد مختلفة عما يستدعيه الاختباريون والذي يختزل في قراءة بسيطة»[38].

بالتالي ليس المطلوب هنا القيام بحصر تأليفي combinatoire لمجموع الإمكانات التي يتوفر عليها الموضوع (النص) في تكونه المستمر لأنه «لا معنى لمجموعة للامكانات إذ هي أيضا أقل انغلاقا لأن "الكل" [كل الإمكانات] هو نفسه ليس إلا إمكانا في حالة من الحركة»[39].

فكل احتمال يتحقق، ينفتح بدوره على مجموعة من الاحتمالات الممكنة وفي كل تحقق واقع جديد في توالد مستمر.

في هذا المجرى الدائب للتغير (النهر الهيراقليطي) تسعى شعرية المتخيل إلى ملامسة ديناميات الصور الشعرية داخل النص بعيدا ؛ عن أي حوافز خارجية. لذلك يرى بوركوس أن «هذا النسق الإجرائي في تأليفه المتناهي الذي على الشاعري أن ينشد إليه، لن يتوصل إليه [مع ذلك] لا بواسطة المنهج النفسي التكوينيpsychogénétique العاجز عن مدنا بمعلومات عن الإمكانات الآتية للكتابة ولا بواسطة منهج تاريخي - نقدي يفيد قليلا في معرفة مصادر الواقعي ؛ إلا أن الإبستمولوجيا التكوينية، وهي تشرك المنهجين معا، تسمح بلعبة الذهاب والإياب فيما بين التكوين genèse والتوازن النهائي»[40].

37 - Jean Piaget : Introduction à l'épistemologie génétique, T. I, la pensée mathématiqe, p. 34, cité in Burgos, 1982, op.cit, p. 89.

38 - J. Piaget et autres, 1981 : Le possible et le nécessaire, I. Evolution des possibles chez l'enfant, éd. PUF - Paris, p. 5.

39 - ن..س، ص. 6.

40 - ج. بوركوس، 1982، ن.م.س، ص. 95.

ويبدو أن إدخال العامل التكويني بهذه الصفة في قلب شعرية المتخيل إجراء محلي ناجع لتفادي تمامية أي صنافة مسبقة للصور الرمزية داخل النص الشعري، لكي لا يتم كبح سريان التبادلات والتعارضات النصية. لكن، لابد من طرح السؤال عن مدى فعالية هذا الاجراء، من حيث التحقق، وهو سؤال قد يبدو معاكسا لاتجاه شعرية المتخيل نفسها من حيث الهدف والموضوع. مما قد يفرغه من محتواه. لكن، مع ذلك، وبعيدا عن صلاحيته الافتراضية والابستمولوجية قد يطرح مشاكل، فلكل نص شعري تكوينيته الخاصة. هذا إضافة إلى أن بعض النصوص الشعرية تكون ذات طبيعة مستقرة تماما (تلك التي تتبع تقليدا شعريا ناجزا). هل نعتبر إذن أن كل نص شعري أو كتابة شعرية تتطلب تنميطا فريدا على ضوء جدة المعنى الذي يكشفان عنه. بماذا تعيش هذه الجدة ؟ ضمن التصور الشعري الذي يقدمه بوركوس قد لا يكون هناك أي مقياس، باستثناء معاشرة الذات للنص الشعري المنتجة لمدى استيعابي ولتجربة لم تعشها الذات القارئة من من قبل، كما لم تعشها الذات الكاتبة قبل تحققها الفعلي.

ذلك أن الشاعري يستهدف الإمساك "بتحقق المحتمل" ومعاينة «واقع صيرورة النص وأن يكشف من خلال الاحتمالات المبدأ المداوم لانسجامه الأساسي، ويبقى في جميع الحالات وفيا لنظرة الشاعر نفسها في سيره نحو ما يسميه بحق : "المجهول"»[41].

لابد إذن، من صوغ "منطق" لهذه التحولات المستمرة، لأن متابعتها في حد ذاتها لن تعطي سوى ركام ملاحظات جزئية، هي نفسها غير تكوينية بل مظاهر للتكوين النصي. نقصد هنا مطلب عدم الاقتصار على تناول نمو النص المفرد وتكونه أي البقاء في حدود نوع من الأنطوتكوينية ontogenèse، بل يسمح الأمر في إطار توسيع هذا التصور بالوصول إلى تكوينية للنوع الشعري نفسه، ككتابة متميزة عن الأشكال الأخرى، إلى إقامة فيلوجينيز شعرية phylogenèse. ويبدو أن شعرية المتخيل تسعى للجمع بين الأمرين. الأمر الذي يبدو جليا في تسييج الاحتمالية المطلقة للنص بمبادئ انسجام عامة ونوعية. وهو ما قد يوحي بنوع من التخلي ـ الضروري ـ عن الحماس الذي ينظر به بوركوس إلى الحركية الصيرورية، لفضاء النص الشعري، اللامتناهية أمام الزمنية المتناهية. مع ذلك لا يخلو الأمر من مفارقة : كيف يمكن للباحث الشعري أن يساير لحظة الشاعر نفسها ؛ ألا يبدد

---

41 ـ ن.م.س، ص. 94.

الفضاء الشعري نفسه هذه اللحظة ـ خاصة إذا اعتبرناها خارج النص أو على حدوده ؟ ربما يستعيد بوركوس، هنا، باشلار في لقائه السعيد بالنص الشعري.

وبذلك تصير فرضية الانسجام النصي مشروعة وتطرح وجها آخر لمسألة الانفتاح الاحتمالي للنص الشعري لأن السيرورات الاحتمالية ليست عبثية تماما بل لها منطقها الخاص وقوانينها الكامنة التي على شعرية المتخيل أن تكشف عنها ؛ لكن هذا الانسجام لا يتناول الاتساق الدلالي والمعجمي المسبق بل يخضع لمعالجة تبنينه في النص.

2.3 ـ النص الشعري ومسالكه الضرورية Itinéraires obligés

إذا كان الجانب التكويني للنص الشعري في احتمالياته يرافق تعارضات وتكتلات الصور الشعرية فلكي تتخلق إواليات انبناء الفضاء الشعري كمعنى جديد وفريد للكتابة الشعرية. ففي هذا الجانب تقوم حركة النص على الانقطاعات الكيفية التي تحدث من ممكن إلى واقع إلى ممكن آخر الخ.

والانقطاع هنا بالمعنى الكارثي، دينامية صراعية، يتطور بفعلها التشكل التكويني للصورة وللنص معا. إلا أنه لا يمكن الاقتصار على هذا الجانب وحده، لأن النص ـ كما أشرنا عدة مرات. يقوم على فضاء عماد يتشكل من عناصر تؤسس استقراره البنيوي أيضا. لذا نرى أن مفهوم المسالك [المجاري] الضرورية، كما يقترحه جان بوركوس، يـ ، ـجـ ـ ، للوجه الآخر لطبيعة النص وهي الاتصال والتي تتداخل مع انقطاعاته، وتظل بجواذبها محتفظة على حد أدنى من استمراره كنسق، مادامت كل الاضطرابات والتعارضات لا تؤدي إلى تدميره وإنما إلى صيرورة متغيرة تحكمها ضوابط، على الباحث الشعري أن يقترب منها أيضا. وهو ما يلتقي بمفهوم الكريود Chréode لدى روني طوم خاصة في المرحلة الأولى من أعماله ؛ وكذا بالمفهوم المرافق له أي «حقل التشكل التكويني champs morphogénétique» بمختلف استعمالاتهما في البيولوجيا والفيزياء الحديـ ـن. وقد أخذ طوم المفهومين من عالم البيولوجيا الإنكليزي C.H. Waddington (من أعماله في علم الأجنة). ويحدد الكريود بمعنى الطريق الضروري الذي تسلكه الظاهرة في تشكلها[42] كما

42 ـ انظر : طوم، 1974، ن.م.س، ص.ص. 252 ـ 256. ويفصل طوم مفهوم الكريود إيتمولوجيا كالتالي : «لفظ chréode(من الإغريقية xen ويعني اللزوم [لابد، يجب]، و οδοδ وتعني الطريق الضروري] كان قد تم إدخاله =

أن حقل التشكل التكويني هو استقرار الظاهرة بنيويا. وهو ما يرادف الحوض الدلالي في نظرية المسار، والشامل لأنظمة وبنيات وموجهات المتخيل.

ولإضاءة هذا اللقاء بين المسارات الضرورية ومفهوم الاستقرار البنيوي بصفة عامة، نلجأ إلى الحد الذي يقدمه أحد الباحثين في نظرية الكوارث لأنه أكثر بساطة وتقريبية ؛ يقول كلود بول بروتر، (1985) :

«يسمح المفهوم الآتي [الاستقرار البنيوي] بتصنيف ردود أفعال الأشياء objets. لقد تم استعمال هذا المفهوم سنة 1937 من طرف الرياضيين بونتريوجين واندرونوف Pontreyogin et Andronov وهو الأساس لنماذج طوم في علم الأجنة embryologie. إن صيغة الحد التي نقدمها هنا جد أدبية littéraire ولا تفي تماما بالحد الرياضي :

حد : يكون شيء [موضوع] objet ش [o] مستقرا بنيويا بالنسبة لفعل القوة ق [f]، إذا كانت هذه القوة لا تبطل [وجود]ه كشيء [موضوع] ش.»[(43)].

وبخصوص النص الشعري، كموضوع تم بناؤه من طرف شعرية المتخيل، فإن عوامل الاستقرار البنيوي، التي تشتغل في المجرى التكويني للنص بحيث تضمن نسقيته، هي الترسيمات وموجهات البنيات والأنظمة الخيالية ؛ انطلاقا من المعطيات النظرية لأنطربولوجيا المتخيل. وبذلك يبقى موقع المقاربة النصية في شعرية المتخيل لصيقا بالحقل الأنطربولوجي.

على أن عوامل الطرق الضرورية لا تستلزم بنيات وموجهات وترسيمات هي نفسها ثابتة. فلكل قراءة ولكل قارئ خيالهما أيضا. وحدود كتابة المتخيل الشعرية تنتفتح فيما بين متخيل القارئ ومتخيل النص حيث التصادم والتلاؤم يشتغلان معا.

ومما يستند إليه بوركوس في هذا السياق التأكيد على أن العمل الشعري خلق و"صنعة" "Poein" ؛ منحازا، في ذلك، إلى رأي بول فاليري وادغار آلان بو، خاصة ما

= من طرف البيولوجي الإنجليزي "L.H. Wadding, 1940 :"Introduction to modern genetic, Allen Un win، ن..س، ص. 13. انظر ص. 12 ويتناول طوم هذا المفهوم أيضا بصدد علم تشكل الأجنة، والأجسام الحية وسوف يستبدله بمفهوم canalisation ؛ انظر طوم، 1980، ن.م.س.

43 - Claude-Paul Bruter, 1985 : Topologie et perception T.I, Bases mathématiques et philosophie, éd. Maloine Paris, p. 20.

كتبه هذا الأخير عن كتابته لقصيدة "الغراب" ؛ وما قام به من دقة في انجازها حيث لم يترك أي مكان لأي صدفة (أي أنه مارس رقابة ذاتية تامة) هذا مع العلم أن الشعراء الذين يكتبون بدون هذا القصد في الدقة ويتركون الحرية لعفوية الكلمات والجمل (اشتغال التلقائية)، لن يكونوا خارج قوانين أخرى تضبط تفردات وتشكلات عملهم الشعري ؛ فحتى السرياليون لم ينظروا إلى الكتابة الآلية على أنها من قبيل أي كلام.

ويبدو أن قوانين الاستقرار البنيوي للنص الشعري يؤسسها عماده اللغوي الدلالي حيث تظل ارغامات اللسان توجه تحقق الخطاب. لكن بوركوس يعارض في هذا السياق تحليلات جاكبسون لكونها تبقى ناقصة لأن النص الشعري، وإن كانت مواده الخام لغوية فإنه يحيل على واقع آخر غيرها ؛ لأن التجلي الخيالي في النص الشعري يمتد بدءا من فضاء الصفحة إلى فضاءات أخرى كمية محيطة بنا وإلى فضاءات كيفية (حسية، لونية...) داخلية. تستدعي إذن دراسة المجاري القسرية للنص الشعري نوعا من الطوبولوجيا Topologie (المواقعية) الخيالية كما هو الأمر أيضا في نظرية المسار الأنطربولوجي.

بصفة عامة فالمشكل الأساس هو كيف يمكن تشغيل نمذجة ما داخل النص الشعري بدون إسقاط اشتغالها، في ميادين المتخيل، عليه ودون ترجمته مسبقا إلى الفضاء الرمزي للمتخيل عامة ؟

إن مطلب الفرادة يبقي هاجسا مركزيا لدى جان بوركوس إلى جانب مطلب استقلال العمل والمقاربة.

3.3 - ترسيمات المتخيل الشعري

يستدعي مفهوم الترسيمة نسبه الكانطي الذي تناولناه في فصل سابق، كما يحيل على صيغته المعدلة، كإجراء حاسم في نظرية المسار. دون العودة إلى الحدود السالفة، نقتصر على ما يميز اشتغاله النصي في إطار شعرية المتخيل عند بوركوس :

«بالنسبة [للصفة] اللامادية [اللاجوهرية] non substantivité للمتخيل والتي تكونها الترسيمة، في المنظور الأنطربولوجي. فهي بالتأكيد التي تتوفر لقوى الفعل داخل فضاء النص، باعتباره ملتقى تبادلات مستمرة بين

عـالـم ـ ن، وتـحـدد، قـبـل كـل شـيء مـلء remplissement الصـور وكـذا كل تخصيص دلالي لكتابة المتخيل»[44].

إن الترسيمة إذن، عامل تنظيم لهذه التبادلات والتعارضات الخيالية الرمزية، ترسي داخلها، وفيما بينها، توازنات ما. من تم عدم خضوعها لأي طابع جوهري في حد ذاته ؛ فهي ليست عنصرا ماديا قارا يمكن حصر تكوينه نهائيا، بل مبدأ خلق علاقات جديدة بين هذه العناصر. إنها تقارب مقولة الفعل في نظام اللسان. ويستبعد بوركوس معادلة الترسيمة بمفهوم "الرمز المحرك"، لدى باشلار لأن هذا الأخير، يراه كصورة ذات جذور لاواعية عميقة وقديمة، يكشفها تحليل يقوم على أركيولوجيا نفسانية، ينطلق من الحاضر ليصل إلى ماض أسطوري[45]، بينما يتجه التحليل الشعري إلى الآتي انطلاقا من التحقق الراهن. احتراز يقود إلى بناء مفهوم الترسيمة على نحو آخر :

«(...) من تم تنطلق دراسة الشاعري، أساسا، ملتفتا حول ما يمكن أن يكون، دون أن ينشد أبدا إلى المتخيل ليرتب [في لائحة ما] مصادر وأسس ترسيمات النص، ودون أن يهمل هذه المصادر والأسس التي تضمن واقع النص، فهو لا ينسى هذا أبدا ؛ إنه بالأحرى يطرح على نفسه فحص كيفية توجه هذه الترسيمات، انطلاقا من حاضر النص ومن الانبثاق الراهن للصورة ومن إعادة ترهين قراءته، إلى عوالم من الإمكانات التي تشكل أيضا حقيقته»[46].

إن راهنية الصورة المفتوحة عبر الترسيمات في اتجاه بعدي لها تلقائية حيوية في الانتظام، تتجاوز التموقف حصرا داخل مهيمنات الأفعال الانعكاسية لأنها أشكال زمنية، لكنها [الصورة] مع ذلك، ليست "قوى عمياء"، على جدتها وانفتاحها غير المحدودين، إذ أنها محكومة بهدفية ما أي بـ "كثافة قصدية" ترمي إلى تحقيق هدف ما، يتجلى في «تقديم أجوبة عن أسئلة الكينونة في العالم l'être au-monde، عن أسئلة يطرحها الإنسان أمام الزمن»[47].

44 ـ بوركوس، 1982، ن.م.س، ص. 120.

45 ـ ن.م.س، ص. 121.

46 ـ ن.م.س، ص. 122.

47 ـ ن.م.س، ص.ص. 125 ـ 126.

نجد أنفسنا هنا أمام استعادة القصدية الكبرى للمقاربة الأنطربولوجية، وهو ما يسمح لنا باعتبار شعرية المتخيل نوعا من الشعرية الأنطربولوجية ذات منزع ظاهراتي على طريقة نظرية المسار الأنطربولوجي، وكذا على الصيغة الباشلارية.

في كل ذلك، لا تطابق - في شعرية المتخيل - بين الصورة، واشتغالها الرمزي، وبين الترسيمة كعامل موجه لهذا الاشتغال. هما متمايزتان ومستقلتان عن بعضهما، على الرغم من تضافرهما وتداخلهما في الإحالة على موجهات الأجوبة الممكنة عن أسئلة القلق الزمني. ومع ذلك فإن تحليلهما لا يقبل إجراء فصل فيما بينهما عمليا ؛ إذ من العسف تحليل الصور في حقولها الدلالية، معزولة عن الترسيمات المندرجة فيها والمحركة لصيرورة معانيها. كما أن العناقيد النصية للصور ليست مجرد معطى كاشف لبنى ذات أسبقية أنطولوجية مفترضة، بل إنها صيغ لتبنين structuration صيرورة النص واحتمالاتها التوليدية المتجددة[48].

ويملي هذا المسلك على بوركوس عدم اعتبار الصور الرمزية تنويعا إنجازيا لنمط أصلي ثابت لأن إحالة الصور على هذا النمط يوشك أن يختزل عناصرها المادية، خاصة في الإبداع الشعري، في محتوى دلالي منته وواحد يتم إرجاعه إلى الدوافع النفسية والاجتماعية الكامنة خلفه. إضافة إلى حصر صيرورة الصور الرمزية النصية المفتوحة في شكل سببي ذي حتمية خطية[49] (أي استرجاع صيغة الدليل اللساني).

برفض أسبقية المحتوى المادي بل والموضوعاتي للصور داخل النص، تتأكد فرضية التركيب كأساس في انبناء المتخيل في الكتابة الشعرية. ولاشك أن ذلك يفترض وجود أنماط أولية للصيغ التركيبية. لذلك يعتمد بوركوس مفهوم النمط الجامع كما صاغته نظرية المسار الأنطربولوجي مع الإشارة إلى أنه خارج عن أي سياج حتمي مادام مبدأ تنظيم وتوليد. وهو أيضا ما يساير المعنى الذي يعطيه يونغ لمفهوم الصورة الأولية image primordiale (المرادف عنده للنمط الجامع). مرد ذلك، ضرورة وجود صورة أم، صور ذات طبيعة رحمية images matrices[50]؛ هي بذرة المعاني بعيدا عن الدلالات الجزئية لكل صورة على حدة.

---

48 - انظر ن.م.س، ص. 133.

49 - انظر ن.م.س، ص.ص. 130 - 131.

50 - انظر : يونغ، 1958، ن.م.س، ص. 433 - 434.

يفترض التركيب إذن، نمذجة أولية بدون محتوى نموذجي. تؤلف مبادئ انطلاق وأطر توليد. ذاك هو دور الصورة الأولية [النمط الجامع الرحم] كعامل إخصاب لمجموعة السيرورات الحيوية للصور الرمزية في النص الشعري.

وتبرز الصورة الأولية في ارتباطها بالترسيمة المبدأين المتعارضين للتنظيم الخيالي المنحدرين من كل واحدة منهما على حدة. فالمبدأ الأول يؤكد الاستقرار (وينحدر من الصورة الأولية) وهو النمط الجامع الذي يبلّر cristalise الرموز. أما الثاني، فهو متحرك cinématique مندمج بالترسيمة[51].

بذلك تنتظم الصور حول صورة أم [رحم]، مبادلة، في ذلك، قواها وممتلئة بدلالاتها التي يمليها اتجاه الترسيمات. وبالتالي، يرى بوركوس، أن ثمة معنى ما ينبني ويبحث الفكر ليعثر عليه لكون هذا الأخير يبقى حاملا نزعته التعينية concrétisme في امتزاجه بالمواد الخام المدركة حسيا. وهذه العينية هي التي ننطلق منها نحو الصياغة المجردة (في نمط جامع). ولذلك، يستند بوركوس أيضا إلى التقويم اليونغي هنا، معتبرا أن النمط الجامع ليس مبدأ حاصرا في الماضي بل «وسيلة ابتكار وضع جديد والذهاب نحو معنى ما، دون أن يكون نسقا للتأويل يحيل على شفرة بعينها»[52] ذات صبغة جاهزة، لأن الصورة الأولية، [النمط الجامع] بهذا المعنى، تصير اسقاطات لاواعية ذات أصل طبيعي أو ثقافي. وفي تجسدها المفتوح على المستمر لن يعود هناك أي مكان لوضع تراتبي فاصل بين الوعي واللاوعي، بين الفردي والجمعي، لأن كلا الطرفين وجهان لكلية واحدة تتجلى في متخيل النص بشمولية تركيباته وموجهاته البنائية.

والموجهات modalités، تلك هي الأجوبة التي تقدمها دينامية كتابة المتخيل الشعري، عن أسئلة الوجود الزمني للإنسان. ذلك ما ترسمه المسالك القسرية للكتابة ك «سيرورات تكوينية تؤدى إلى بلورة معنى ما يكون بدئيا، غير محدد، انطلاقا من توجيه مسارات ضرورية تحددها، معا، الوظيفة الرمزية للصورة وموجه البنية الذي تجليه الترسيمة»[53].

51 ـ بوركوس، 1982، ن.م.س، ص. 132.

52 ـ ن.م.س، ص. 135.

53 ـ ن.م.س، ص. 133.

هكذا نكون أمام الخطوة الأولى للنمذجة التي تقترحها شعرية المتخيل في صيغ من الموجهات المحدودة عدديا. ومن المثير حصر الإمكانات النصية غير المحدودة في عدد قليل جدا من الموجهات العامة، أمام التركيز السالف على "الإمكان المحض" أو الاحتمال التكويني. لكن ذلك لا يمنع أن تظل آفاق التعدد والتضاعف مفتوحة لأن كل طريق معين يؤدي إلى طرق أخرى، جديدة لصيغ تشكل غير محدودة، لأجوبة متناهية، أمام التناهي الزمني، كمصدر قلق لدى الإنسان. تحدد شعرية المتخيل، بالتالي، موجهات الوظيفة الرمزية للصورة في كتابة المتخيل الشعرية في ثلاث مقولات ومواقف رئيسية أمام الزمنية : 1) التمرد (على هذه الزمنية وتعاقبها). 2) الرفض. 3) القبول الموارب بها (الحيلة). وهي التي تتأسس عليها موجهات المتخيل الشعري.

4 ـ الموجهات البنائية الكبرى وترسيماتها(54)

1.4 ـ الموجهة الأولى : تتمثل في صيغة الغزو : وتعبر عن موقف التمرد على الزمن الذي يجري. ويتجلى الجواب، عن سؤال القلق من مروره اللانعكاسي irreversible في الكتابة الشعرية، من خلال ملء الفضاء في جميع أبعاده ومستوياته، كما لو أن الاحتلال الشامل لهذا الفضاء سيوقف قدر التعاقب الزمني، ليصيره حاضرا أبديا. وتنحدر من هذه الصيغة ترسيمات ترمي إلى توفير وسائل تشتغل في اللغة لتحقيق هذا الغزو وهـــي : ترســيـمـات التـوسع extension، الانـ ـشـ ـار expansion، الارتقاء، الـ ـضـ خـ ـم agrandissement - accroissement، المضاعفة multiplication، الاغتصاب rapt، الهيمنة.

وكلها ستبلور موضوعاتية التعارض والمواجهة حيث الاستلزامات البطولية التي تحدث عنها ج. دوران، دون أن تنحصر في مادية نمط جامع ما.

2.4 ـ الموجهة الكبرى الثانية : الانطواء repli : ويجد رفض الزمن هنا جوابه على القلق داخل فضاء أكثر جوانية (وهو ما يلتقي برموز الحميمية في النظام الليلي عند دوران) أي داخل بناء وتهييء الملاجئ والبحث عن الأمكنة المغلقة حيث يمكن إيجاز الفضاءات في فضاء معين واحد، يتضمن بدوره فضاءات جديدة وداخلية. وتشتغل هنا ترسيمات الهروب الجوانية interiorisation، الهـ ـ ـوط، الانغـ ـمـ ـاس enfoncement،

54 ـ ن.م.س، ص. انظر ص.ص. 126 ـ 128.

الدفن ensevelissement، الانحـ . ـاس enfermement، الحــصــر retrécissement، المــحــو effacement والذوبان (أو الانصهار) fusion.

والصور التي تستدعيها هذه الموجهة لن تهتم بخلق فضاءات أخرى لزمن آخر بل إنها تسعى لخلق جسور و "ممرات" passages وليس حالات.

3.4 ـ **موجهة التقدم** : دون أن تكون تركيبا للموجهتين السابقتين تشكل نقيضا لهما معا ؛ لأنها انخراط في اتجاه التعاقب الزمني نفسه. وقبول بتداوله الجبري inéluctable. محاولة للإمساك من خلال المصالحة معه أو الإيهام بهذه المصالحة ؛ وذلك باستعمالها لتكراره الدوري واتجاهه المتقدم الوحيد. وعبر دوران عجلته وفي اتجاه سهمه، سوف تسعي لتحة ـق أهدافها. من تم تنظيم وسكن فضاء متخيل مزدوج، ذي الزمن الدنيوي المدنس profane الملتحم بالتعاقب والتوالي الزمني. وتشتغل هذه الموجهة في سبيل وضع حد للتناهي (الفناء) ليس في زمن يصير تراجيديا ولا في ملجإ خارج الزمن، وإنما داخل عمل الزمن ذاته ؛ إذ ينظر إلى دوريته باعتبارها مبدعة، بوجهته التي يصير لها معنى ما، سوف يقوم على كلمة نهائية ونهاية للزمن. وتحرك صور هذه الموجهة ترسيمات المجاري Parcours والعود retour والتقدم والعلاقة والتجديد recension والمجابهة affrontement والتجاوز. وتنحدر منها موضوعاتية مأساوية وتقدمية وهي لا تفصل في تفاؤليتها الفضاء عن وجهة الزمن.

لاشك أن النمذجة السالفة، وهي ذات طبيعة أولية، توازي البنيات الثلاث الكبرى التي حددها ج. دوران بخصوص المتخيل عامة من الوجهة الأنطربولوجية وهي : الفصامية والحمـ ـمـ ـة والتركيبية. إلا أن شعرية المتخيل لا تسعى إلى تسييج النص الشعري ببناء ما ؛ ومن ثم فلكل مورفولوجيا نصية تجسدها الخاص، مادام البحث يتابع ويساير صيرورة النص ولا يوقفها حيث «الترهينات [النصية تلك] تفتح بدورها إمكانات جديدة»[55]. ويهم الأمر معرفة «الكيفية التي تبدع بها الصور، مهما كانت دوافعها وخارج كل التخوم، فما هو محتمل سوف يستدعى بنفسه ليصير واقعا (...)»[56].

55 ـ ن.م.س، ص. 129.

56 ـ ن.م.س.ن.ص.

لذلك يلح بوركوس على الطبيعة الجنينية للنص الشعري وهي أمر لا يفتأ الشعراء يتحدثون عنه ناظرين إلى القصيدة كمولود حي.

لكن الصعوبة الكامنة في كل هذا العمل هي ما يبدو من لبس في ضبط العلاقة الإجرائية بين الموجهات والترسيمات من جهة، وبين الطبيعة المتغيرة لمعنى الصور بل وللصورة الواحدة نفسها، من ناحية أخرى. هل الموجهات تلك، بناء افتراضي معرفي أم مواقف مسبقة للذات الكاتبة (أو محايثة لها) ؟ ما يمكننا الإشارة إليه، هو أن شعرية المتخيل لا تقدم - هنا - نمذجة تجريدية وعقلانية (صورية)، بل إنها تعيينية concrétisée وجودية وظاهراتية. ولا تجعل من الزمن، كمقولة قبلية، مبدأ تصنيفيا لأنها تربطه بحالة وقائع "معيشة". وتحتفظ "مواقف" الغزو والرفض والتقدم، حينئذ، بطابعها المجسد والشعوري ؛ وإن كانت تتيح للقراءة بُعد التنميط الفكري. ويحدث ذلك بالكيفية التي يتناول بها يونغ تطور تحليل ما من التعينية concrétisme إلى صياغة مفهومية متأصلة ومطابقة.

وتشكل الموجهات الثلاث (الغزو، الرفض، التقدم) الخطوة الأولى نحو بناء تركيب syntaxe المتخيل في النص الشعري. ولا يتعارض هذا مع "حماس الممكن" و"التجدد المستمر" للنص، لأن شعرية المتخيل لا تستند إلى مفهوم الاحتمال من أجل نفي اشتغال الضرورة في الخيال الشعري لأن الضرورة هنا ليست قطعية صورية. وقد رأينا أن الفعل الرمزي، في انطلاقه الأولي، ذو "قيمة آمرة" يشغل الوعي واللاوعي معا دون أي فصل بين الوجوه المتواشجة لإبداعية النفس.

لفرضية انتظام المتخيل الشعري إذن وجاهتها. وإن كانت طبيعته المفتوحة تحرج كل تصنيف، فإنها تتشكل بحسب مبادئ تنظيمية وأشكال متعينة تضمن الاستقرار البنيوي لمتخيل النص الشعري بالمعنى الكارثي. انتظام يحكم مساراته - على مجهوليتها - باتجاه ترهين معانيه المتفاعلة مع خيال القراءة ؛ حيث اللقاء بين متخيل الكتابة ومتخيل القارئ هو الذي يؤسس الانبناء الدلالي للصور وامكاناتها التوالدية.

5 - تركيب المتخيل الشعري

يمكن اعتبار الموجهات الثلاث الكبرى حقولا دينامية لقيام تركيب للمتخيل في الكتابة الشعرية . وبما أن مفهوم التركيب يكتسي طابع التعيين والمفهمة في نفس الآن،

فإن مطلب بناء نحو شامل للمتخيل يظل مهددا بالوقوع في صياغات قد تقود إلى المعيارية أو التقعيد الجاهز على الأقل، وهو أمر تسعى شعرية المتخيل لتفاديه. لذلك يبقى - في نظرنا - بناءَ نحوٍ للمتخيل الشعري بعيد المنال إن لم يكن غير وارد بالمرة لأن الفعل الخيالي الشعري، في تحققه، يظل دائما هو هذا الانبثاق المدهش وغير المتوقع لعالم ما، بالكتابة ومن خلالها.

ولهذا السبب فإن مفهوم التركيب أكثر وجاهة لأجل بناء منطق للمتخيل الشعري ؛ منطق غير سببي وغير خطي أو صوري له انسجامه الخاص، هذا دون أن يكون من مهام البناء النظري لهذا التركيب ارساء خانات تصنيفية، لأن فائدته وصلاحيته الابستمولوجية سوف تتضاءلان إذا اقتصر الأمر على «إقامة أصناف [طبقات] للشعراء، وإعادة توزيع بحسب الكتابات الثلاث المعاينة dealés[57] سلفا».

لا يقوم تركيب المتخيل على تقنين أشكال فارغة ولا على حصر للعلاقات الممكنة بين الصور. يختلف إذن مفهوم التركيب كما تطرحه شعرية المتخيل عن التصورات الأخرى لهذا المفهوم، اللسانية والدلائلية منها خاصة، (والتي تميز دائما بين التركيب والدلالة وتفصل بينهما) ؛ ذلك ما يوضحه بوركوس :

> «إن معاينة كون مثل هذا التركيب [المقترح] لا ينفصل عن المحتويات الدلالية تؤدي إلى كون تحليله لن يتم بدونها. وبخلاف كل تركيب فهو معطاء مباشر للمعنى ؛ لكن ليس لمعنى دلائلي محض يتعلق بألعاب التنظيم وحدها وبالأشكال الفارغة، بل لمعنى يمسك واقع المواد الخام التي ينقلها ؛ وتكمن حقيقته في البنينة التي يجريها لمعنى يبحث عن امتلائه plénitude[58]».

تنطلق إذن فرضية بناء تركيب للمتخيل الشعري من وجود منطق شعري خاص يخالف حدود الخطاب الاستدلالي والعادي. وهو الذي يحرك انبثاق المعنى الشعري. ولا يوجد هذا التركيب في محتويات الصور الشعرية معزولة وحدها ولا في بنيات اللغة المشتركة، لأنهما معا لا يدلان إلا في علاقتهما المتبادلة داخل رسم schéma منظم يخص تركيبا معينا. وبالتالي تتحدد وظيفة التركيب بترابط وتداخل هذه العناصر حيث يحكم وينظم العلائق بين الأشكال المليئة ودلالاتها الذاتية بتوجيه الصور والرموز، وتخصيصا في تحقق

---

57 - ن.م.س، ص. 169.

58 - ن.م.س، ص.ص. 170 - 171.

نصي مجسد تحركه الترسيمات الجامعة للصور. ويسمح التركيب بظهور تلك الترسيمات وباكتشاف توافقاتها. لأن ترسيمة واحدة يمكن أن تجمع بين صور متنافرة تماما ومتعددة القيم ضمن توجيه محدد. وعلى صعيد أشمل، يمكن التركيب من ربط هذه التوافقات برسوم كبرى ناظمة تعمل انطلاقا من اتجاهات (ودوافع) حيوية vitales هي نفسها اتجاهات خاصة بالخيال الإبداعي ويمكن أخيرا من إقامة انسجام لكتابة الم- خيل[59].

إلا أنه لامجال لإعطاء الأولوية لعلائق الصور في حد ذاتها، بعيدا عن موادها الأولية المتحققة نصيا.

ولا تبقى مجرد علائق صورية بل إنها مليئة متجسدة ومتعينة ب/وفي مواد النص الشعري. فالبحث فيها أكثر تواضعا من الزعم بإقامة لائحة احتمالات قابلة للترهين، إذ هي أيضا لا تهم في نفسها كما لا يتطلب الأمر وضع جرد مسبق لها[60]. لأن الشعري اشتغال للكلام "المتكلّم"، بتعبير باشلار.

وقد يفاجئنا حصر بناء التركيب الخيالي، كما يقترحه بوركوس، في عدد محدود عن البنينات الأولية، خاصة أمام هذا التأكيد الدؤوب على انفتاح النص وطابعه التكويني المولد، دائما، لوقائع جديدة. لكن هذا التركيب الخيالي لا يقدم نمذجة كمية ولا تقعيدية ولا جوهرية، بل ذات طابع كيفي وترسيمي، مما يجعل شعرية المتخيل بمنأى عن اقتراح مفاهيم واجراءات تحليلية، ذات مرام تأويلية، وقابلة للتنفيذ آليا. إن قراءة النص الشعري هنا تشتغل ضد كل منزع تجريبي وضعي.

وتتفرع الصيغ الأولية لتركيب المتخيل الشعري عن الموجهات الثلاث المؤسسة للكيفيات التي تعين الجواب الكينوني الذي يقدمه النص أمام الشرط الزمني للإنسان. بالتالي تحصر شعرية المتخيل ثلاث أنماط لتركيب المتخيل في النص الشعري ويوازي كل تركيب نظاما معينا للكتابة[61].

1.5 ـ كتابة لتمرد ونظام النقض Ecriture de révolte et régime antithétique

59 ـ انظر ن.م.س، ص. 155.

60 ـ ن.م.س، ص. 155 ـ 156.

61 ـ انظر : ن.م.س، ص.ص. 156 ـ 169.

حول الموجهة البنائية الأولى للغزو والتمرد أمام الزمن الفاني، فإن الرسم التوجيهي العام له سوف يرتكز حول : الملء (الفضائي) والاحتلال والتمكن أو الحيازة في جميع تمظهراتها. إنه نمط يشغل كل طاقاته ضد التعاقب المزعج للزمن. من أجل نفيه واسقاط مختلف التعينات الفضائية عليه. ومن تم يحقق هذا الاتصال بالفضاء إمكانية وضعه تحت تصرف الذات المتخيلة في مواجهتها للزمن.

يحدث ذلك، كما لو أن ملء فضاء النص يمكن من تملك الفضاء بعامة في لحظة ما ومن غزوه تماما، بحيث تحصل إمكانية التحكم الناجز في الحاضر. ونتيجة لذلك، يتم إبعاد رعب الزمن.

وبذلك تكون كتابةَ فضاء ممتلئ وكتابة حال ومواجهة. وتجسد الصور في ترابطها ومحتوياتها هذا الطابع الفضائي المهيمن. لذلك نجد صورا ورموزا تتجه نحو معاني الغزو والتحرك إلى الأمام والطيران والهجوم والهجوم المضاد في كل المحيطات وبجميع الأخطار المحتملة والسقوطات والعقوبات. كما نجد كل ما يترتب عن حالات الظفر (في حالة حصوله) وكل التضامنات التي تستدعيها.

وتشتغل الترسيمات على خطوط قوى تطرح صيغا لهذا الاحتلال والامتلاك، المنشودين، للفضاء. وهي خطوط يحدد ويجمع بينها - على تنافراتها - طابع التعارض مع قوى تنهض ضدها. إنها دائما في حاجة إلى نقيض لتقيم توازناتها الخاصة عن طريق مواجهته والصراع ضده.

فهناك أربع مجموعات من الترسيمات، تشتغل كل منها على حدة في ملازمة لتعارضاتها. وهي بحسب بوركوس كالتالي :

1 - ترسيمات الارتقاء أو الانتشار expansion وهي لا تنفصل عن خطر السقوط أو الانحطاط المتصاعد.

2 - ترسيمات التوسع extension والتكبير agrandissement والإنماء accroissement والتضخيم.

3 - ترسيمات المضاعفة multiplication وتعمل باتصال مع العزلة والعزل.

4 - ترسيمات : الهجوم والاستبدال substitution والاغتصاب l'usurpation وتشتغل في مواجهة الأخطار المحدقة والإزعاجات peines التي تعقبها.

وتنضم لهذه الترسيمات كل الأفعال التي تهدف إلى تأمين فضاء ما، كما إلى تثبيت التملك والهيمنة.

والمواجهة المستمرة لهذه الترسيمات مع نقائضها خاصية تميز هذا النمط من كتابة المتخيل ؛ لأن تلك المواجهة نفسها تفتح الطريق أمام توليد أصناف جديدة من الترسيمات، يعاكس اتجاه سير ما تولدت عنه، وأهمها ترسيمات الفصل والتمييز والتخصيص والوضع عن بعد.

وإذا كانت الصور المباشرة للعزل والإفراد والتعداد والقطيعة، لا تكشف مباشرة هذه الترسيمات، فإن العلاقات والروابط النصية تكشف عنها جيدا بحيث تجد نفسها موضوعة جنبا إلى جنب وفي تعارض شديد فيما بينها وبدون انتقالات ولا روابط منطقية أو سببية ولا حتى روابط تسهل الانتقال من الشيء إلى نقيضه. بل بالعكس، فهي ترسم فيما بينها حدودا ممتدة وتقوي الحواجز وتركز الفصل بحسب ضرورة سوف تتخذ شكل تقنية ما لامتلاك الفضاء من طرف تشغيل هذا التركيب للنقض.

ذلك ما يرتب عدة نتائج تخصص الكتابة الشعرية في اشتغال صورها ورموزها ضمن هذا التركيب. وأهمها : أن لا شيء يتم إسقاطه إلا على ضده ومن تم الخصيصة الكلية لهذه الكتابة التي لا تستغني عن أي شيء. تجمع الكل وتظل في حاجة إلي ما يقصيه وينفيه أكثر مما هي في حاجة إلى ما يكمله من صور ورموز وترسيمات.

ومن جهة أخرى، فهي كتابة توازن ثابت بين المتعارضات على المستوى الموضوعاتي مما يولد، أسلوبيا، أوصافا تقابلية متكررة بشكل ملحوظ. على مستوى الخطاب فهي كتابة إقصاء لا تسمح بتداخل صورة بصورة أخرى أو ترسيمة بترسيمة أخرى على سبيل التقريب والمماثلة ؛ لأنها تستبعد كل علاقة تماثل فيما بينها.

وهناك خصيصة أخرى أعم ؛ تهم كل عناصر النص ؛ فعلى الرغم من ترابط هذه العناصر، يبدو كل واحد منها يشتغل على حدة بدون روابط مع غيره وفي عزلة تامة، بعيدا عن أي تجاور فضائي أو توال زمني ؛ لأنها تقدم نظرة شاملة عن العالم ولكنها مجردة وساخرة، لا تلتحم بالمحسوس وإن كانت تمثله عن بعد. إن تركيب النقض يؤسس نظاما مانويا للتمثيل. ويمثل تمردا ضد الزمن، لا يلجأ إلى غزو الفضاء سوى انطلاقا من سكون حركة الصفحة البيضاء.

2.5 ـ كتابة الرفض ونظام التعريض

ينتظم هذ النمط حول الموجهة الثانية : رفض الزمن التعاقبي. والرسم الكبير المنظم لتركيبه هو المقاربة approche والبناء وتقوية الملاجئ المهددة. وتتجه دائما نحو تشييد فضاءت تتميز بالصغر والاختزال، كما لو أن الأمر يتعلق بإيجاد مكان مغلق في نهاية لمطاف ؛ مكان منسي يفلت من الزمن. هذا النمط إذن، عبارة عن كتابة تبحث عن اللجوء في فضاءات مهيأة ومصغرة، لأنه كتابة بدون بطولة أو ببطولة مقلوبة تبحث عن منساها في "البعاد الداخلية" والسرية. وتظهر صور الانطواء، هنا، وظائفها الرمزية في تثمين الملجإ كفضاء محمي يتم التوجه إليه أو العودة إليه. فهذا الفضاء واق، مرغوب فيه ضد أخطار الزمنية. ولذلك فهو حميم والبقاء داخله أمر مرغوب فيه دائما. وحول هذين لاتجاهين تتبلور صور الفضاء الحامي والفضاء المحمي. وينبه بوركوس إلى أن مجرد وجود وتواتر هذه الصور داخل النص ليس محدِّدا حاسما لاندراجه ضمن هذا النمط ؛ لأن لرمزي متعدد القيم بطبيعته. وبالتالي فإن فضاءات حميمية كثيرة (مثل المغارة والمدينة والقصر). تشتغل، لكن من أجل امتلاك للفضاء الحاضر وغزوه. فلابد إذن من متابعة مسارات لصور وتكويناتها بدل العمل على القيام بجرد لمحتوياتها، بل على التمكن من ضبط لانسجام الذي تقيمه الترسيمات بتوافقاتها بالنسبة لجميع الصور.

والخصيصة المشتركة لنظام هذه الكتابة أنها تنتظم تصاعديا وباتصال تام. فالبحث عن الملجأ يكون دؤوبا ومتصاعدا دون مجابهة للحواجز بل دون أخذها بعين الاعتبار كحواجز.

ويكون هناك نوع من الهروب المندفع إلى الاتجاه المرغوب فيه بدون توضيح الأسباب، بحيث يصير الملجأ مطلوبا في ذاته بدافع اضطراري. إنه نوع من قلب القيم ينتج خاصية أخرى تتمثل في أن الرغبة في الملجإ تصير قرارا ذاتيا دون أن تصدر بسبب إرغام خارجي فالأمر هنا يهم، نظاما تعريضيا euphémiste ؛ وهو نظام يتأسس انطربولوجيا على لقلب إياه.

وتشتغل عدة ترسيمات، ضمن هذا النظام، لتوجيه صور النص وهي :

- ترسيمة الذهاب نحو أمكنة سرية وحميمية.
- ترسيمة الهبوط إلى ميدان خفي وفضاء داخلي خاص.

ـ ترسيمة تقوية المنافذ والنفوذ إلى عالم قابل لذلك، مع محو جميع الصعوبات المفترضة.

ومنها تنحدر مجموعة أخرى من الترسيمات تهم الحركة داخل هذا الفضاء نفسه بعد بلوغه وهي : ترسيمة الانغلاق ومضاعفة الأفعال اللفظية التي تحاول تأمين انغلاق النص وكذا الفضاء الموصول إليه. وترسيمة التزويج redoublement المتطابقة مع تقوية الوقاية من الخارج ؛ وتتفرع عنها ترسيمة التعليب emboitement التي تضاعف، نسقيا، الاحتلال المتواصل للأمكنة المتشابهة لكن الأكثر اختزالا. ومن تم تتولد مجموعة ترسيمات أخرى تخص التصغير والتي تخلق عالما مصغرا وممتلكا تماما.

وأخيرا نجد مجموعة ترسيمات تنشأ لتواصل، تصاعديا، اتجاه الترسيمات السابقة. وهي تعمل على لم مختلف صيغ تعمير وتهييء تلك الأمكنة المصغرة الفرحانة والمهددة في آن ؛ حيث انصهار الحاوي بالمحتوى. إنها ترسيمات للامتلاك الذي لا يكتسي أي طابع هيمني ؛ بل ذو طابع تصالحي ووفاقي وإخفائي ensevelissement. امتلاك يسعى لصهر مختلف الأشكال حيث تبرز صور الحميمية التي تحقق في حركتها وامتدادها، هذا التصغير atténuation المشار إليه آنفا. كما يروم تحطيم المتعارضات وإقصاء علاقات التناقض، وهو ما يمكن اعتباره الميزة الأكثر تعبيرا عن هوية هذه الكتابة.

لذلك فهي تقلص الفروق بين الأشياء إلى أقصى حد ممكن ؛ لأن عوالمها الخاصة، لها قوانينها المستقلة عن الزمن. وبالتالي تختص هذه الكتابة، على الصعيد الموضوعاتي، بالبحث عن تجانس للصور المتعارضة وتشغل التكرار بجميع أشكاله وتعتمد، بقوة، مبدأ التماثل، وتقدم رؤية ذاتية وعينية للعالم والأشياء : أي رؤية ودية وجدانية sympathique.

3.5 ـ كتابة الحيلة والنظام الجدلي

Ecriture de la ruse et régime dialectique

ينتظم تركيب هذه الكتابة حول الموجهة الثالثة : التقدم. ويبدو مقابلا لكلا التركيبين السالفين، لأنه ينبني على موقف القبول بالزمنية ؛ أي أن موقفه من التناهي الزمني إيجابي ؛ ويصف بوركوس هذا الموقف بالحكيم مادام ينخرط في اتجاه التعاقب الزمني دون مواجهة معه. لكن هذا ليس معناه أنه لا يطرح أي جواب عن سؤال الكينونة

في العالم، بل إن جوابه حركة تستهدف البقاء وتتعالى على القلق وتتجاوزه. لذلك فهي كتابة حيلة وتمويه.

إن مسارات هذه الكتابة تمليها وجهة الزمن نفسها داخل فضاء العالم كما داخل فضاء القصيدة. ولذلك لا يسير الرسم الكبير لهذه الكتابة نحو معبر ما أو مكان للاحتلال؛ بل يتقدم زمنيا بفعل توجيه سهم الزمن، ولكن أيضا بفعل طاقته الحركية الدورية الكامنة في عجلته التي تؤسس قوة تكراره الدوري. وليس للزمن، هنا، توجيه خطي لا رجعة فيه بل يصير منعكسا لأنه دوري cyclique. إضافة إلى أن الزمن أيضا وبهذه الكيفية يفقد وجهه المرعب والمدمر.

يتضح إذن أن الرسم العام والكبير لهذه الكتابة هما التقدم والدورية، وهي لا تمنح أي امتياز للفضاء على الزمن ؛ إذ أن فضاءها دنيوي يتوفر على قداسته، بفعل الزمن نفسه ؛ والذي يوجهه ويملأ مداه بالحركة ومضاعفة التخوم والمقاييس، منتقلا من الماضي إلى المستقبل، إنها كتابة تنظر بعيدا في اتجاه هذا الأخير.

إن جميع ترسيمات هذا التركيب تتعلق برسم اتصال في الزمن بل وخارجه، وببناء علاقة فيما بين المتضادات والمتناقضات، بالكشف عنها واستخدامها ضمن منطقه المتصل إياه(62).

وأهم هذه الرسوم التي تحرك مجموعات الصور، ليست بالضرورة منتمية دائما لهذا التركيب، وهي : الترسيمات التقدمية والخطية التي تستدرك القوة الممتدة للزمن وتقوم على حكاية تأخذ اتجاهها من جريانها الخاص نفسه. والترسيمات المولدة générateurs والدورية cycliques المتوفرة لقوة تكرار الدورات الزمنية والبدء المتجدد دائما. وهناك أيضا ترسيمات إيقاعية تمسك التبادل بين الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة للمحافظة على التوازن والوصل بين الصيرورة واللازمني. ولأن هذا التركيب يقوم على الزمن ويساير مجراه، فإن الترسيمات المأساوية من خصائصه. وهي التي تصوغ المشهد العام للمرور من الحكايات المتنوعة إلى التاريخ بدلالات أحداثه الشمولية، بل إلى ما بعده حيث تشتغل الترسيمات الأخروية Eschatologiques التي تقيم التاريخ إياه على اللاتاريخ.

إن الصور الشعرية التي تتمظهر في ظل هذه الكتابة عديدة لا حصر لها، بل إنها في أحيان كثيرة نفس الصور المتخيلة في نمطي التركيبين السالفين. ولكن ما يهم هو

الموقف الأساس والرسم الذي يوجهها بحسبه. ومع ذلك، يقدم بوركوس جردا مركزا لبعض هذه الصور التي تبرز حركة التقدم التي تحكم هذا التركيب ؛ متجلية في توالي الحالات والمراحل التي توفر أدوات هذا التقدم. فهناك الامتداد الفضائي والأفقي والطريق الذي لابد من قطعه والنظر الماسك، وصور القياس والمسح l'arpentage والصور المتجاذبة حول العلاقة المطلوب إقامتها وحول الرابط المطلوب تأمينه وصور الحواجز المطلوب تجاوزها وصور الحد الذي يجب تجاوزه وصور الطريق المجتاز وصور التنقيح [التعديل] والمعاينة.وكذا صور الجرد والكشف Bilan. لكن أيضا بحكم الاجراء الجدلي لهذا التركيب، نجد أيضا صور الزرع والإبذار germination والنضوج والخصب وصور النار المولدة والبدء المتجدد والعود الأبدي.

ويؤكد بوركوس على أن هذه الصور لا تنتمي بحكم طبيعتها إلى نظام للكتابة بعينه، وليست خصيصة ملزمة لأي تركيب معين دون الآخر. لكن طريقة تعالقها وترابطها هي التي تمنحها اتجاه الترهين في تركيب ما.

إن كتابة الحيلة كتابة حكمية، وهذا لا يعني أنها لا تحمل أي قلق أمام مأساوية الدوران اللارجعي للزمن، بل هي كتابة مواربة، تعترف بالمأساة وتعاشرها لمد مداها. وفي هذا التمديد سلاح انتصارها، عناق مع سهم الزمن نفسه ؛ وهي بذلك تمدد النهائي (الزمن) في اللانهائي (البعد الأخروي) لتجسيد الأبدية في الصيرورة كما على صفحة القصيدة[63].

63 ـ انظر ن.م.س، ص. 169.

الفصل الخامس :

قراءة في المتخيل الشعري : قصيدة "قلق في الذهب" لسليم بركات[1]

1 ـ تصور سليم بركات للكتابة الشعرية

إن الالتفات إلى تصورات الشعراء حول ممارساتهم، يشكل سندا نظريا لأي قراءة تريد أن تبقى مخلصة للنص الشعري نفسه. لأن الشاعر يستطيع أن يضيء أكثر من غيره ما يستعصي على التنظير ويتجاوز الأطر المفهومية لتجريب نموذج علمي ما. ذلك ضروري، لقراءة لا تحمل هم الاطمئنان على كفاية أدواتها.

في هذا السياق نتعرف على رأي سليم بركات في الكتابة الشعرية، قبل القيام بقراءة قصيدته "قلق في الذهب". ونعتمد في ذلك على مقتطفات من أجوبته خلال عدة حوارات معه، جمعها ونشرها تحت عنوان "مذاهب المعنى"[2] ؛ يقول :

«الشعر جهالة اللغة وليس علمها، ومن العبث البحث عن "طفرات" في الجهالة، لأنها منذورة لسديم كوني، والسديم هو "الكثيف" الذي لم يعبث به التفصيل والتوضيح بعد. والتفصيل والتوضيح سمتان من سمات النثر، بما أنه خاصية من خاصيات المحاورة المباشرة بين شخص وآخر كعلاقة قانونية ـ لسانية. أما الشعر ككثافة من سديم، فهو القطيعة مع "العقد القانوني"، لتصير المخاطبة في مستوى العبث مع اللسان، وليتوطد الهذيان في سمته الأجرأ على الشر، مادام الخير الاجتماعي هو التواصل في عبودية النسق.

---

1 ـ سليم بركات : بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح، دار الكلمة، بيروت،1987، انظر نص القصيدة الملحق بآخر البحث، ص. 329 وما بعدها. وانظر أيضا : مجلة الكرمل، عدد 1985/10، ص.ص. 87ـ 93.

2 ـ سليم بركات : "مذاهب المعنى"، مجلة الكرمل، عدد 1992/44، قبرص، ص.ص. 176ـ 177.

وفي لسديم، ما من "طفرات" " خاصية العماء تتشظى وتنبسط لتجرف المعنى، في اتجاه ثقلها العدمي، الكائن قبل للغة وما بعد اللغة. وبعضنا يحاول في حدود مقدرته، أن يكون أمينا للعدمي كألم في القه لطاغي، حيث لا تكون "الطفرة" فيه إلا نبوة من نثر لعبودية أخرى من علاقات الخطاب لقانوني اجتماعيا»[3].

لا يسكن الشعر، إذن، شفرات اللغة بل فيما قبلها وما بعدها معا. إنه هيولى لغوية وحالة التكوين البدئي للكلام. فهو سديم لغوي "مكثف" موصول بـ "السديم الكوني" ؛ وفي نفس الآن، يشكل قطيعة مع لعالم لاستعمالي للغة. إنه بالتالي "لغة كارثية" تماما، حيث يصل النص الشعري إلى لأجرف لخيالية التي تمكن من العبث بالمآل لاجتماعي للخطاب. ولكن الشعر، مع ذلك، ليس لعبة تتأسس على حياد مرجعي يجعل من هذ السديم للغوي غاية في ذاته، بل "مجازفة دموية" ومغامرة تنبثق من صميم الحياة، لأن الشعر ـ كما يرى سليم بركات، كعامل لغوي ـ "جزء من القدر |الإنساني" ومن ثم، فهو انخراط في مساءلة هذ لقدر نفسه. ومحاولة لتجاوز القلق |الوجودي العميق لذي يرافق وجود لانسان ويظل لغزا قائما. لذلك يصير الشعر بحثا في هذا المجهول وقطيعة مع المعلوم. كما أن لخيال قدر يد هم اللغة والعالم معا لأنه مجهولهما الضروري ؛ ومن ثم يتسائل :

«هل المخيلة نتداب قدري لتكون تخوم اللغة تخوم لواقع ؟ أي واقع يجرؤ على تسمية "الغرائبي" بمعياره الباهت ؟ أي و قع ينجو من غيبه ؟

المخيلة هي لقدر نفسه واقعا. والحقيقة "الواقعية" ثرثرة في علوم لقدر»[4].

إن الشعر، في نظره، يحتضن هذ لهم الوجودي الذي يهدم كل معنى مقنن ؛ فالشعر كممارسة حياتية جمالية، هو بالتحديد، تفكيك لميتافيزيقا النسق كآلة لانضباط المعنى د خل أطره لاجتماعية الثقافية.

غير أن الكتابة الشعرية لا تؤدي، بالضرورة، إلى للامعنى، بل هي إهانة لكل معنى متد ول. لأن هذ الأخير يقوم على لاستقرار د خل نسق معين، وعلى لاطمئنان إلى المنظومات التأويلية لمصير الكائن في لعالم. فالمعنى الشعري يبقى مؤجلا وموضوعا

3 ـ ن.م.س. ن.ص.

4 ـ ن.م.س، ص. 169

لبحث لا ينتهي إلا ليبدأ من جديد مادام يقطع الصلة بالاستهلاك التواصلي السائد حيث يستقر المعنى في الأطر الدلالية المتعارف عليها في ادراك العالم والأشياء.

وبذلك يكون الشعر تيها عن هذا الطريق العام حتى يشارف حد الهذيان. لأن العالم الشعري ينشأ من الفعل الحر للخيال المبدع والمؤسس على الانقطاع عن المعطى الادراكي والتذكري. إنه كلام متفرد يتخلق بعيدا عن أي معيار ويشكل اللغة عبر تصدعاتها كاشفا إمكاناتها اللامحدودة لتستعيد طراوتها وفتنتها، يقول :

«الشعر جسارة اللغة في فضح نفسها حتى الأقصى : ذلك هو المحرض على أن نبدأ اللغة من غليانها البياني الأول كفتنة»[5].

تأسيسا على هذا التصور الموسوم بعنفه النظري، يمارس سليم بركات كتابة شعرية تشغل عنفا جماليا يستعيد الاستنفار الأقصى للغة في تخومها الخيالية المفتوحة. لغة شعرية مثيرة للانبهار، وربما النفور أيضا، بتماسكها وكثافة صورها المشدودة في عناقيد متراكبة. تفتن القارئ وتجذبه وهي غفل من كل سهولة وتتجاهل استجلاب أي تواصل مطمئن أو معرفة استدلالية ؛ لأنها تقوم على "حيرة الاستدلال" و"خراب المعنى". بحيث يصير أمامها هامش العقد القانوني للتوصيل ضئيلا. فنصه يقاوم الاحالات المرجعية الجزئية المباشرة، وترسخ صوره الشعرية انفصالاتها مع الواقع لتعيد ترتيب وقائع عالم خيالي مستقل.

2 ـ ملاحظات أولية

إنها كتابة شعرية ملآنة ومالئة لفضاء الصفحة والعالم بغزارة ملفتة. ويمثل نص "قلق في الذهب" هذا المسعى الحثيث لأجل تكثيف المواد والصيغ والمجاري الرمزية التي تقود كثافة المكتوب نحو مجاراة النهر الزمني عبر الطول والامتداد النسبيين للنص. لكن دون أن تؤدي هذه الكثافة إلى البحث عن ملجإ ومسكن آمن، من خلالها. ذلك أننا سوف نجد أن هذا النص يشغل استبدالات الفضاء والزمن معا في تعاود جدلي مركب وفريد، يخصصه الترهين النصي بحسب المعطى الذاتي للتجربة الشعرية. وهو ما سوف نحاول متابعته داخل النص، عبر الصدام الحاصل بالتأكيد بين مجاري القراءة والمقروء أي من خلال تفاعل متخيل القراءة بكتابة المتخيل في القصيدة.

5 ـ ن.م.س، ص. 166.

ففي هذا النص تتقوى الكثافة الخيالية، ويمكن توصيف الأفعال الخيالية، هنا بحسب مقترحات كيسي (1976) بهيمنة صيغة : (تخيل أن هناك) "Imagining that" والتي تقدم لنا حالة وقائع تنآى عن الرؤية المباشرة للمعطى الحسي، لتشكل عالما مستقلا انطولوجيا ومحض الامكان.

لأن العماد الحسي والمرجعي المفترض للنص ليس سوى مادة خام تم تعديل طبيعتها نوعيا بفعل عنف الاجراء الخيالي الذي خلق نوعا من العلائق الدلالية والتركيبية، بحيث يتشكل الفضاء النصي عبر "سببية" خيالية لها منطقها الخاص أيضا. ومجموع الترابطات التي تنمي تكوين الأفعال الخيالية تقدم نفسها ضد استحضار المنجز والمعلوم، مادام النص الشعري يشكل تجربة حية معيشة حميمية ؛ تسير نحو خلق وتوليد معناها الخاص بها على أنقاض المعنى المدوزن بآلة التخاطب الاجتماعي.

على أن أفعال الخيال الكيفية "Imagining How" التي تهم العالم الذهني للذات، ليست غائبة حيث يعود الفعل الخيالي ليقوم ببناء جديد للمجردات والا، - ـ ه امات والذكريات في كثير من مقاطع النص.

ويبدو أن سمك وكثافة الصور الشعرية، هنا، يحرجان أي وضع اعتباري مجازي أو استعاري ؛ لأنها تخرق الحدود الاعتيادية للتماثل. وعوض ذلك نجد المشابهات التآلفية (كما تحدث عنها فوكو 1966). كما أن تماسك عناصر ومكونات العالم الخيالي للنص وكذا القوى المتصارعة التي تحرك تواشج وتنافر صوره، ليس ذا مصدر خارجي، لأنها تقوم على تصادم الكلمات فيما بينها. وحين يلح سليم بركات على ضلال اللفظة وتحررها من ثقلها المرجعي الاجتماعي، فإنه لا يمكن تجاهل الحمولة المرجعية للكلمة رغم كل ذلك. لأنها مسكونة دائما بتاريخ رمزي ما، بل يمكن توجيه هذا الأخير بحسب الوظيفة الرمزية للصورة ليأخذ بعدا جديدا. فكما يرى جان بوركوس، فـ «الوظيفة التوليدية للكلمة في حقلها الدلالي لا تنفصل عن الوظيفة المرجعية، لكن، ليتضح، على الخصوص أن هناك هوة fossé تفصل ما بين الواقع réalité والحقيقة vérité كما هو الأمر في الفصل بين الذات والغير. والشاعر لا يتوقف عن اللعب بهذه الهوة إلى حد أن يصير تكوين النص الشعري، ومن تم تشكله التكويني Morphogénèse، منفلتا من كل منطق لواقع متصل Continum على أي

صعيد نظرنا إليه، ولن يتسطيع الاحصاء التام للمراجع التي يستدعيها الواحد تلو الاخر، معالجته »[6].

من خلال كل ما تقدم يمكننا استشراف بناء الكتابة الشعرية لسليم بركات انطلاقا من هذا النص، على تبئير القطائع مع لغة التواصل حتى في أبعادها الأدبية المعتادة. ذلك أن النص في مجمله يتأسس على القطع الحاسم الذي ينتجه السعي "للإحاطة بخراب المعنى" و"جهالة اللغة" ؛ ليرمي باللغة نفسها في حضن كوارثها الشعرية لتشكل عالما آخر يتجاوز حدود الجزئي إلى الكلي ويفتح أفقا لا زمنيا للوجود.

أول العتبات، إذن، للتشكل النصي هو هذا الانفجار الخيالي بكثافته التي تلحم جسد القصيدة وتقيم عماد اتصالاته على فضاء الصفحات وفضاء ـ زمن التجربة الشعرية كعالم مفتوح. ومن تم يشدنا الامتداد الذي يميز النص بطوله النسبي (كما في أغلب قصائد الشاعر) حيث يتمظهر اتجاه نحو الإقامة في نشيد كبير يكشف عن مأساة الإنسان في جميع مفارقاتها. وهو نشيد يسعى إلى بناء ملحمة، لكن بدون بطولة، بل بدون شخصيات ثابتة. نشيد تتبادل فيه الذات وعناصر العالم والأشياء، مواقع الجذب والصراع، كما تتبادل الأقنعة والأوضاع الاعتبارية للسلوكات التعبيرية في اتصالاتها وانفصالاتها. ولذلك تؤلف دلالية المقاطع تواليا تسعه الخاصية المشهدية ذات الحركة المتراكبة والسريعة في آن، أو في بطء وتكرار متواصلين في آن آخر. كما تؤشر التراكمات المعجمية، المتعاودة منها والمتغايرة، على قطع آخر يهم الكلمة الشعرية حيث نلاحظ صراع حركتين : الأولى تتجه نحو نوع من الثراء المعجمي والبذخ اللفظي باستدعاء عدد كبير من الألفاظ التي تقع، في الغالب، خارج التداول الخطابي الراهن، مثل : البتولا، الزرد، الهزيم، الرجوم، جمشت، فتون... أما الثانية فتقوي التكرير سواء فيما يخص الكلمة أو التراكيب جملة ؛ لتأكيد ذلك تكفي القراءة الأولية للنص.

3 ـ التكوين وقلب القيم : تعويض اليأس

إذا كان الشعر، عمقيا، يحاول تقديم أجوبة عن القلق العميق لدى الإنسان بحكم شرط وجوده في العالم، فإن العنوان "قلق في الذهب" يضيء لنا حرفيا هذا القلق دون مواربة، والقبول به كموقف أساسي. لكن ليس قبولا لواقعه بقدر ما هو استيعاب لحقيقته،

6 ـ بوركوس، 1982، ن.م.س، ص.ص. 366ـ 367.

التي تبنيها التجربة الشعرية. ويؤشر العنوان على انعدام محاولة التهرب من هذا القلق عن طريق تمرد بطولي أو رفض يسعى لنسيانه عبر معوضات فضائية تشكل ملاجيء آمنة.

وتتقوى صورة القلق عبر تشاكل الإنسان بمعدن الذهب ؛ حيث نجد تناظرا بين الكيانين : الإنسان أرقى الكائنات الحية كما أن الذهب أرقى المعادن، ورمزيا، ينتميان لنفس الأم (الأرض). وموضعة القلق داخل الذهب، تعني أن الشاعر يماهي، حدا بحد ودون إجراء تماثلي وظيفي فقط، بين الاثنين ؛ بحيث يصير الذهب رمزا للكائن الحي ؛ ويصير القلق تعثر واضطراب الإنسان أمام بحثه الدؤوب عن الصمود ضد تغيرات الزمن كصورة رمزية للذهب.

ولأن الخاصية التعريضية heuphémisme ملازمة، بقوة، للاشتغال الخيالي، فسوف يعمل النص على قلب جذري لكل القيم التي يوحي بها "القلق"، ليتحول من حالة اضطراب نفساني وذهني إلى التعيين والتجسد المنفتحين، للصورة الرمزية للذهب، كفضاء معدني صار مؤنسا وحيا. وهو فضاء يستعيد الرمزية الأرضية الأعماقية من جهة، كما يمتد نحو الأفق الضوئي برمزيته الشمسية أو النهارية، مما يرسي تصادما متواترا، عبر النص، بين هاتين الحركتين المتعاكستين.

ففي المقطع الأول تتداخل صور اليأس بمحوريات الأفق والريح والسرعة والاحتفال الداخلي، في اتجاه إقامة روابط جديدة بين يأس الذات وحركات الطبيعة، إذ تمتد العناصر السديمية للغبار إلى الفضاء الليلي (سهر الغبار) الذي يستدعي نوعا من الفرح المضاد، بحيث يتحول اتجاه السقوط اليائس إلى نزوع نحو الآفاق والجسور المفتوحة لمهب الرياح ولرقة السهم. وهو أيضا نزوع لفصل الذات عن بعضها وتجزيئها حتى التبديد ؛ يقول :

ابتدع أيها اليأس في مهبك يأسي
وليكن قران يعجل الخواتيم والعرس نفسي
وليكن سهر الغبار من عليين يرمي علي الحلي حتى ابدد بعضي.

وينبثق منذ الجملة الأولى للنص رسم تكويني يتجلى في رغبة الذات في خلق يأسها الخاص من خلال اليأس العام. وهو رسم يقود الصور الشعرية إلى تحويل طبيعة الأشياء والعناصر نحو تجديدها، إذ يصير لهذه الصور معنى تتصادم فيه قوى الهدم والشتات مع

قوى البناء وإعادة تكوين العالم ؛ حيث نجد صداما وصراعا متواصلين ما بين ترسيمات التحول والتجديد وترسيمات الافناء والتبديد. فالعلاقات الاعتيادية تتفكك دلاليا ليتولد عنها معنى جديد حيث يتحطم العماد الدلالي للصيغة الآمرة (ابتدع...) بالابتداع ؛ وهو ما يطلق عادة على فاعل قادر على إنجاز إيجابي، ليأخذ مسار الفعل الآمر هنا وجهة أخرى بتحويل فضاء اليأس إلى فضاء يولد المثيل (يأس عام يولد يأسا خاصا)، ويتوزع إلى فضاء داخلي وآخر خارجي. وذلك في صيغة للجمع بين حركة الانفعالات الذاتية وسيرورة العناصر الخارجية. ومن خلال مراكمة أفعال التكوين وإعادة البناء بعد الوصول إلى أقصى النهايات (قران، خواتيم) حيث تتداخل صور اليأس بصور الفرح والعرس الداخلي الذاتي. وتتولد عن ذلك ترسيمة مضادة وهي التبديد الذي يصير مدار العالم الخيالي في صراعه مع قوى الخلق وإعادة تشكيل العالم. وذلك ما يؤكده انشطار الذات (حتى أبدد بعضي) عبر تردد الإيقاعات الطبيعية المتكررة : وهي الهبوب، الرنين، الهذير، الجرس، اللهاث ؛ إلى أن تنقلب البقايا العضوية المتحللة (الرماد) إلى سلاح يشهره القلب :

(...)

يجرد القلب سيفه الرماد : هاكم شهودي ما بين ابرام شكل ونقض
يدججون البعيد بي أو ببعضي.

ويقوم مسار هذا العالم الخيالي المتجاذب ما بين تكوينية اليأس وسلطته القاهرة في آن، على سببية خاصة هي المسار الضروري لاتجاه الصور ؛ الشيء الذي تؤكده دوال الترقيم والروابط بين الجمل. إنه منطق يسعى إلى الحفاظ على التوازن ما بين تبديد الكائن الحي عبر مفازات العناصر المتراكبة التي تصير حية أيضا (الغبار، الريح، الأرض...) وبين تخوم العدم وتجديد الخلق ؛ حيث تكتل الفاعلية الشعرية الصور وتغذي مخلوقاتها في تناسلها وانقلاباتها في جميع الاتجاهات. وذلك ما سوف يشكل نوعا من العلاقة الملتبسة في ما بين المواد والدلالات والتي تعبر النص من بدايته إلى نهايته ؛ الأمر الذي يؤشر عليه هذا التواتر الأقصى لوقوع الكائن ما بين مسافة عبث الخراب والعرس الذاتي :

لكأني فرغت من عبث يرسل الخراب في جرسه البهي بجرس
وكأن قران يعجل الخواتيم والعرس نفسي

4 ـ الذات وبناء التناقض

تتشعب من صور الفناء والخلق في توترها، ترسيمة للتأليف بين المتباعدات والمختلفات. ونجد هنا تداخلا يمحو المسافة الدلالية التي تقوم عليها علاقات النقض المعتادة وهو ما نلاحظه في الحركة المتبادلة التأثير، بين الفضاء الذاتي والعالم الخارجي؛ حيث يلتحم الرجاء بالظلام والدوي اللذين يصيران نديمين، ويصير الكائن (الذات) مشكلا يغذي المكان ولومضه حيواناته الضارية في بعدها المخيف المتحوش :

وانا... ايه يا المرتجى من ظلام نديم ومن دوي نديم
مشكل يغمس المكان فيه رغيفه
لومضي
نموره
فاصعدي من يقين الهباء
أو من كثيفه المهدوم
اصعدي يا طرائد اليأس حتى جحيمي.

تداخل يصير حميميا بين الانا/المرتجى وعتمة الظلام وقوة الدوي، ما بين المكان والزمان، بين السقوط والصعود من يقين الهباء، بين اليأس والأمل.

وترافق ترسيمة التآلف هذه، ترسيمة أخرى هي المضاعفة حيث تتخذ صور الذات اشكالا تتضاعف على الشكل التالي :

أنا (ظلام + دوي + مشكل + ومض + نمور..)

وتتطور الصورة العامة في المقطع الثاني إلى ضعفها المقابل لها : الآخر/الانت، ممتدة على فضاء السؤال والحيرة والبحث ؛ وتتوزع هذه المضاعفة على محاور الرمزية المعدنية والنباتية والمائية والحيوانية والتي تغذي التحول نحو الفضاء النهاري الضوئي. لكن هذا الأخير يبقى متسما باللبس والابهام مما يقوي الامكانات والاحتمالات عن طريق التوالي المركبي للسؤال المتعدد، مثل :

وانت، أي حديد يموج تحت يديك، أي جمشت
يطحن النهار في ظلك المجرح ؟ أي ابتهال يفجر العناب ؟ أي سديم يرميك كالندى
بمرايا يسرق الفجر منها إوزه ؟

وتستمر صور المقطع الأول في تطعيم التداخل بين المتنافرات على نحو يجعل الزمن الاتي ملتحما بالمكان حيث تتضام ترسيمتا الارتقاء والسقوط دون أن يغيب التوتر بينهما. وبذلك يتم قلب الاتجاه العمودي للارتقاء ليصير صعودا نحو الأعمق والأسفل من مجاهل الكائن المعتمة. أي نحو أعماق الذات المأهولة بيأسها الخاص حيث تتخذ المؤشرات الزمانية والمكانية طابعا كليا، مما يوجه تشاكلات الاضطراب والفقدان والسديم نحو الجحيم الشخصي، ويسود زمن متعثر يجهل مداه لكنه يصير نديما ورفيقا ومولى، يقول :

اصعدي يا طرائد اليأس حتى جحيمي
فالغد المقامر سكران، والوقت مولى
يتعثر من خجل في ثياب الندامى، وينحني فيولى

وأمام هذا السهم الزمني المتردد بين التعثر والسيادة، ينتصب المكان في ارتجاجه وانفصالاته الكلية دون أن يكون، هو أيضا، معروفا شأنه شأن الزمن (غد، أمس، مكان). ولهذا تتسم ترسيمة الارتقاء، المشار إليها أعلاه، بالنقصان أو بكونها مقلوبة (صعود نحو الاسفل)، لأن الارتقاء المطلوب من لدن الذات، موجه إلى "طرائد اليأس"، ويشكل مسعى لإعادة بناء قيم اليأس حتى يتولد منها ضدها الأقصى والخفي والمكتوم والمفقود أي الأمل المرتجى، إنه إذن ارتقاء مقلوب.

وعنه تتفرع صور انكفاء الذات على دواخلها والسفر في مجهولها. وتركز صور العناصر الطبيعية (الغبار، ورق السرو، التين، البتولا، البرق...) حركة هذا السفر الداخلي، الذي تمثله صور الضيق والذي يحيل بدوره على انفتاح واتساع العناصر تلك وعلى حركتها المؤنسنة ؛ مثل :

- ولهذا أضيق مثلما يضيق الغبار بالريح
أو أتقصى الجسوم في هرجها بالجسوم
عاكفا علي من ورق السرو والتين والبتولا
مطبقا ظلي اللبون على البرق (..)
- ضيق يفتق اللآليء في صدفات الحنين.

إن الذات المتكلمة تبحث لنفسها عن مكان منغلق على نفسه ومنفتح إلى الداخل ؛

من أجل خلق عالم خاص بها يتجانس فيه الانسان بالنبات وبالابعاد العمودية التي يمثلها الشجر (مثل الانسان) في اتجاه نحو الأعلى ؛ وهو ما يـ[illegible] للفعل الخيالي توجهه الارتقائي المطلوب نحو فضاء حميمي هو بمثابة مسكن ما، لأن حركة الانحصار والانكفاء هي التي تقلص ظلمات اليأس التي صارت في السابق ظلاما نديما، لتتحول صورتها إلى حال وسيطة بين العتمة والنور (ظلك المجرح) ثم إلى صورة النور الأقصى والاسرع والأقوى التي يشكلها البرق ؛ لأن الظل يصير هنا من أسوار الذات وأستارها المسدولة، لكن على ضده الأقصى الذي هو البرق :

مطبقا ظلي اللبون على البرق.

ويأتي هذا التحول بفعل الرسم العام للتكوين ؛ فما بين العتمة والبرق، تم تحويل وتنمية صورة الومض التي وردت في بداية المقطع (ولِوَمْضي نموره) لتصير برقا. لكن دون أن تكون لهذا المسعى نحو الارتقاء النوراني أي صيغة مرعبة، بل إنه متسم بالصداقة والقرب من الذات ؛ وقد جعلته القدرة التعريضية للخيال كذلك، باضفاء صفات الحركة الخفيفة عليه حيث تصير هذه الهندسة السماوية فضاء حنونا ورفيقا، برعودها الممطرة وغيمها اليقظان وبالسير الهادىء لنورها الصاعق :

يا صاح يا برق خفف رفيقك
فالغيم يقظان
في سرير العناقيد
والأمس يركض في ذرعه النبات.

إلا أن هذه العلاقة مع العالم الرمزي للنور ليست قائمة بالفعل، بل هي مطلوبة؛ لذلك فكل هذه الصور وما يليها تدخل ضمن هذه الترسيمة للبحث عن علاقة مع العالم، مرغوب فيها ؛ من أجل تغيير الوحشة إلى ألفة. وهو ما تركزه الصور الموالية التي تسترجع أولاها الطابع المزعج للقلق والألم، ليطلب بعد ذلك من البرد الصديق أن يمحو هذا الطابع ويشكلها على مقاس ورغبة الذات، على هامش قسرية الزمن وعدميته ؛ حيث تتقدم صورتا العنصر الأنثوي والنضج الغذائي لتبعدا كل الشرور :

(...) يا برق، يا مغزلا دار بين
يدين لا تعرفان إلا العويل، رقق هوى نسائك يرفعن طرفا

ملولا
إلى الهباء إذ يحلولي،
وتهتك ، فالسماوات شبهة، والنفوس في زرد من هزيم.

إن صور البرق تحتفظ من خصائصها العامة بنورانيتها وحركتها الهوائية والفوقية، أي بالطيران الخفيف، هذا هو المطلوب. كما أن الأنا ترغب في أن تنزع عنها كل مظاهر الرعب والعويل، ليتأنسن هذا البرق ويصير لطيفا بهوى نسائه ويمتلك خصائص لزجة و مائية وهوائية :

(...) أم أن ماء يغرف البرق من حبر هذا الهبوب أو من يدي

5 ـ تحولات الزمن : التكوين والانحطاط

إن هذه الصور الضوئية ليست بعيدة عن محور الرمزية الذهبية التي تحيل على صيغة الثبات أمام الزمن. وهو تشاكل يربطها أيضا بالحبر والكتابة كأثر يبقى، وبالأنثى كرمز للعطاء والولادة والاستمرار، كما أن صور الريح تجسد صيرورة الزمن المتعاقب في تساعرها وتعدد اتجاهاتها لأنها حركة الحياة نفسها.

وهذه الأخيرة مسيجة، في النص، بجذورها الأرضية والنباتية أيضا ؛ أي بصفة عامة، بكونها مكان صراع مختلف العناصر، مما ينتج الصيرورة الزمنية لحكاية مأساوية؛ تستحضر زمنا كليا يعبر سهمه من الماضي إلى الحاضر إلى الآتي. وترافقه الحيرة وتغير الأحوال من النقيض إلى النقيض ؛ متراوحة ما بين الماضي والحاضر وما بين الحضور والغياب والالتباس ووضوح الرؤية وما بين الكتابة وكيد الحياة ؛ وما بين العشق والموت. لكن هذه المراوحة تتقدم صورها شيئا فشيئا من المعلوم إلى المجهول ومن حقائق الماضي وظنونه، إلى الاطمئنان الزائل للحاضر إلى الشك والحيرة والانطلاق إلى المجهول الآتي. وتتطور الصور الشعرية للمقطع الثالث، بشكل تنسخ فيه بعضها نحو الاقرار بالعبث والكيد ؛ وهو ما يولد الرغبة في الغزو والصراع لكسب رهان الحياة أو الموت.

إن الرسم التكويني القائم على جدل العناصر يمضي بالصور ويطورها نحو الأبعاد المأساوية الناضجة لمصير الكائن/الشاعر، عبر الصيغة الحوارية/الذاتية حيث تتوالى أفعال الأمر والنفي لاستبدال حالة وقائع بأخرى وبالصيغ الاشارية التي لا تعين كائنا محددا مادام وضع المخاطب المسؤول عنه غير مستقر اطلاقا :

(...) أنت مالك تدنو
بحبر من الصدى والرجوم ؟
كنت ذا المغيب حلواً، وقد
تتقرى الظنون لهوك مرخى على وقار الظنون
كنت ذا أو ذاكا
(...)

وتتضافر صور المدى الحركي للريح وكيدها وصور الألم، كما صور الفرح وما هو حلو عبر الرمزية النباتية ؛ (هذا هبوب، وجع يغرق الحدائق، هذا خلاف عليك حلو...) متداخلة بالفعل الاصفائي للكتابة (المعاني تغسل قواريرها..)، والفعل الباذخ للرماد المشع بمراياه التي هي فرائس الفجر، ويقود هذا الفعل التطهيري إلى عشق له أسلحته المائية (الندى، دروع الشقائق..) ؛ وتنضج لحظة العشق الأصفى هذه، ترحيبا بالمقام (مرحى متهتها في دلال متهته) ؛ مما يؤكد دورية الحركة وترددها حتى الاتصال بالموت كرفيق سري لعناصر الطبيعة في التحامها بالذات/الانت وفي تجددها ونموها المأساويين.

هذا دون أن تستقر هذه الصور داخل موقف معين، لأنها ترمز إلى الرغبات المتضاربة التي تعبر الذات/الانت ؛ لكنها تتقدم، كما تمت الاشارة، ولو ببطء، لكي تستعيد البنية التكوينية الأولى (الأمر بإعادة ترتيب العالم). وهو تقدم يتجه هذه المرة نحو المرفأ الليلي حيث سيادة الموت والمجهول والخفي :

(..) روع مجلس الليل، روع مداك، واكسر
على الندى سيف قلبك. بل مُرَّ مترفا برماد يقنص الفجر فيه المرايا، وامعن
مع المجاهل دكا
في المجاهل حتى يغلب الرعب من رعبه الحياة، أو أستَرِدك سفكا
حين يرفع البطش محاريثه إليك. لا، انت مالك ؟ هذا خلاف عليك
حلو، وهذا
وجع يغرق الحدائق. هذا هبوب وهذي مكيدة في متاه كنعمى واني فتون نسج
الموت غزلاني الصغيرة فيه، وروى عبث كل ناري فالارض ليس تبين.

إن الترسيمات التي توجه الصور الرمزية هنا هي الاستبدال والنسخ والتقدم، لكنها

ليست وحدها ما يحكم مسار الفعل الشعري الخيالي ؛ فلسلطة التوالي المركبي المتكرر في صيغة السؤال ترسيمة الجرد، مما يعطي الفعل الخيالي تواصلا في نفس المجرى. وسرعان ماتصطدم هذه الترسيمة للجرد المتواصل بترسيمة القطيعة والاختلاف سواء على مستوى مواد الصور أو قواها الرمزية :

ينقطع الحديد عن صلابته ليصير موجا بين اليدين (مع أن الموج حركة متواصلة) ويطحن النهار الجمشت في الظل الدموي وهو اتصال آخر يتجلى في تشاكل الدم بالموج، يقطعه فعل الطحن.

وانقطاع آخر يؤدي إلى تأرجح مواقع الماضي والحاضر في فضاء الكتابة والحبر والصدى، حيث يصارع الشك اليقين ؛ وهو ما يتجلى في انعكاس الصور على بعضها :

تتقرى الظنون لهوك (...) على وقار الظنون
ـ تغسل المعاني قواريرها عن هوى فيك
حتى يخوض فيها هواكا...

وبذلك تقود ترسيمة القطيعة والاختلاف مواد الصور نحو انفصالها عن ذاتها حيث تخلق الاختلاف داخل المثيل نفسه، فالظنون التي تتقرى مختلفة عن ظنون الوقار، والهوى أيضا منفصل عن ذاته.

كما أن الصور التي تختم المقطع، وهي اخبارية تعيينية اشارية تذكي الصراع والقطيعة فيما بينها، على تواليها المركبي المتصل، محافظة في ذلك على طابع علاقاتها الصراعية. ومنها ما يختم هذا المقطع :

ـ هذا خلاف عليك
حلو، وهذا
وجع يغرق الحدائق، هذا هبوب وهذي مكيدة من متاه كنعمى واني فتون
نسج الموت غزلاني الصغيرة فيه، وروى عبث كل ناري فالارض ليس تبين.

كما يمكن اجراء توزيع لهذه الصور، زمنيا، إلى عدة مجموعات : فهناك صور البحث عن وضع المخاطب (وهو يضاعف الذات المتكملة) ؛ وتتوزع بين الأزمنة الثلاثة جميعا ؛ وصور استحضار وقائع ماضية (كنت..) والصور المشهدية الراهنة المشدودة إلى هنا والآن (عبر الاخبار والاشارة) ؛ ثم الصور الانجازية performatives التكوينية التي يأخذ فيها

الكلام صيغة الأمر أو الطلب من أجل الوصول إلى نتيجة تغير الراهن (روع مجلس الليل...).

ولكل هذه الصور، في صراعها وتضارباتها، صيغة الحكاية الدرامية وقطباها الحياة والموت وبينهما العبث والسديم.

لكن الموت لن يكون في هذه الحكاية نقطة نهاية بل جسرا إلى فضاء وزمن العشق والحيوي الجميل (نسج الموت غزلاني الصغيرة فيه)، داخل الحركة المستمرة للحياة نفسها والتي يجسدها الهبوب والريح على طول النص.

6 ـ فضاء الارتداد وبنية التركيز

أما في المقطع الموالي (الرابع)، فتترافق جنبا إلى جنب صور الغذاء الطيب (السكر) بالمجهول وصور الطي التي تنمي صور الانكفاء السابقة (في المقطع الأول) ؛ وهي صور يشدها جميعا جاذب القلب ؛ سواء في مسار الذات في مآزقها وشراكها الحلوة، أو في أفعال الفتك وليد التكوين. وتبرز أيضا صورة الذات في غزوها لفضاء المعشوقة ؛ وكذا ارتداد هذا الفضاء نفسه بعنفه اتجاه الذات تلك (فالأفق سياف نعمى، آن أرمي بماجن مسنون) ؛ حيث يصير طعم المجهول والجميل والحلو ذا رمزية فتاكة، وتفصل القلب عن بعضه بعد فصله عن الجسد اليائس. فصور القلب تقدمه كونا مصغرا يركز تعدد الكائن ويختزله بقوة ليصير قادرا على خوض الحروب البهية (العشق) في عراك مع الفضاء الأفقي والمكان المنهوب الباعث على التوجس والشك (المكان نهب كمين).

والترسيمة الأولى الموجهة لهذا الفضاء الرمزي هي التركيز حيث يتمحور الخطاب حول القلب أساسا ؛ ومن تم تتجلى صور لغزو سري، ينظمها التردد والتناغم الموسيقي المتقدم والمتراجع معا، إلى حدود رغبة الذات في إيقاف مجرى الزمن والتحكم فيه والتماهي به وبالتالي الإقامة في المكان برمته ؛ خاصة حين يقول :

يا قلب أوقف إوزك يخبطن صدري، وردني كالرنين
يموج في كل بهو (...)
(...) أوثق كأمسي
غذي المجفل، فالوقت نفسي.

وينتج عن هذا الحنين إلى قطع التعاقب والتمكن من انهاء حركة الزمن أو تجميدها على الأقل، ترسيمة الإحاطة والشمول التي توجه صورة التملك والسيطرة على الكل بفعل الطاقة الكامنة في "الجماد الأمير" (الذهب) بدلالاته المقاومة لمتغيرات المأساة الزمنية. جماد حي ومهيمن ومالك ومحيط بالفضاء وممسك به من جميع جوانبه ؛ سواء كان هذا الفضاء أرضيا أم هوائيا غير محدود :

قران يعجل الخواتيم، أو عضل من جماد أمير
يحزم الأرض. أمس من الجماد الأمير
يحزم الهواء. أوقف أيا قلب إوزك يخبطن صدري، وبعثر على المديح ذروري.

غير أن هذه الرغبة في الهيمنة لا تأخذ شكل غزو نهاري ينخرط في نظام للنقض الحاسم، بل في نظام من التوازنات التي تحافظ على توترها وصراعها دون أن يغلب أي طرف طرفا آخر ويقصيه ذلك أن الفضاء الخيالي يقوم على توليد الرغبات تلو الأخرى للتمكن من العالم. لكن هذا الأخير يبقى دائما منفلتا وبالتالي تستمر المجابهة بين الرغبة والنقصان ؛ وبينهما يأخذ مسار الكلام الذات إلى مرافيء حلمها الذي يعترف بشراك المكان وانفلاته كما يقر التوالي القدري للزمن. ولذلك يتسع فضاء الذات نحو تداخل للذوات والمتمثل في الاجراء الحواري الذي تشارك فيه مضاعفات هذا التوسع (الشريك/الآخر/الانت)، كأمكنة حوارية خيالية تذكي الصراع وتوازناته ؛ حيث نجد نوعا من القلق اتجاه المآل التعاقبي للزمن وتغيراته كما نجد إقرارا ومتعة بالوجه الفاتن لهذا المآل نفسه ؛ ومن تم يصير الكلام الشعري مسكنا ومعبرا، في آن، لمسايرة وتجاوز يأس الكائن، إذ تصير عناصر الهدم والفقدان نفسها بانية ومؤسسة لمصير آخر غير مرعب بالضرورة :

ثم انت يا شريك، هذا خلاف عليك حلو، وهذا
مداك نهب لكل طيش، وإني فتون
ذهب الهذر بي، فالمكان نهب كمين

لذلك سيمتد الفضاء الخيالي رمزيا وفيزيائيا (بهذا المقطع الرابع حتى بطوله النسبي) ليقف على تخوم النهايات لكن دون انتهاء ؛ ليرسم صور العالم المحيط بالذات الشاعرة وصراعها معه حتى الاقرار الأليم بلاجدوى الحياة، لكن أيضا من خلال تأثيث فضاء خيالي يتجاوز هذا العدم نفسه نحو الأبدية. فالذات الشاعرة لا تبرح السير في

المجهول كاختيار ؛ حيث القصيدة بحث عن جواب عن قلق التناهي والزوال، ومن تم تتحول وتنتقل من سؤال إلى سؤال أعم حتى تصير هي نفسها مركزا كونيا يدور العالم حولها وتصدر الأوامر حيث للكلمة فعل الخلق والبدء من جديد :

أهكذا أيها المعافى كطين، تدور بالأرض حولي ؟
أهكذا تتناهى فكاهة الروح ؟
قل للمياه مرحى، ولم ما قد تاها
من شموس المياه إذ تتدلى عليك في رغد مستطار، وقل كل هذا عيون تتقرى الذي كنت من قبل (...).

وتنمو صور التناهي وتتقدم في اتجاه الموت والفضاء الذاتي المفرغ من قواه، مساويا للعياء والتعب كاستبدال جلي لليأس، إذ يصير العمر في تواليه متخيلا كعتمة وظلمة مضاعفتين ومنعكستين إلى الداخل ؛ حيث تطوى المعابر والجسور وكل الأفراح والأغاني :

ـ ألهذا يا عمر تطوي الاغاني
بدروع يرتد عنها إلى
ظلام عمرك يا عمر
ـ (...) عييت يا قلب عييت ورأيت نفسي ترخي بهذر علي
فراغ كنفسي.
(...)
ـ ألهذا يا قلب تطوي جسوري
كمثل هذا اللهاث يطوي اللهاث ؟

وهذه الصور تحكمها ترسيمات الارتداد والانطواء والاختزال :

ـ فيرتد قلبي علي
بشظايا من النهار إذ فجرته الظلال شظت عناقيدها
بشظايا من الحياة
دق هواها فبان منها هوايا
ـ قد دق من كل آن
وصيفه عظم عظمى، ودك من كل صوب
حضوري علي.

هكذا يرتد القلب على الذات ؛ حيث يختزل ضوء النهار إلى شظايا مرتدا هو نفسه إلى ظلاله التي تفجره. ومن هذا التشظي والتفجير الكامنين سوف تنبثق رغبة في السعي إلى تحطيم فضاء القلب حتى بمكوناته الجميلة. نزوع إلى انهاء هذا الفضاء المركز يأتي كاستجابة لمحاولة تجاوز خراب العبث والقفز عليه نحو المجرى الأبدي للزمن، إنه ارتداد لأفعال العنف من القلب إلى القلب حيث تمضي الصور بقواها لتفكيك بنية التركيز ؛ وهو ما تفعله ترسيمة السعي إلى الهدم التي توجه هذه المجموعة من الصور :

حطم جمشتك يا قلب. حطم يواقيت قلبك يا قلب. حطم مساءك. حطم
تماثيل هذا البهاء الذي نسي المكان ثدييه قربه. حطم فخافك في سحر صرختي
الأبدية. حطم قرون زهوك (...)

إن غاية أفعال التحطيم هذه، هي استعادة لقاء الذات بنفسها، وبالتالي تصالحها مع مكوناتها (القلب) ومع العالم ؛ استعادة ترمي إلى جمع شتات الكائن ؛ وتجاوز سقوطاته من خلال عودة الرغبة الارتقائية للرماد ؛ وكذا من خلال صور الحيوية المائية والانجلاء النهاري، التي تتوافق وهذه الغائية في اللم الفرحان واقصاء ألم التيه :

(...) قل للمياه مرحى، ولم ما قد تاها
من شموس المياه إذ تتدلى عليك في رغد مستطار (...)

ففي هذه الصور ترحيب ببذخ واشعاع المشهد المائي المولد لاستمرار الكائن. وهو ما يوافق صورة العلو الرمادي التي تقطع مع أفعال التحطيم وتوجهها في نفس الوقت، نحو البناء واسترجاع ما هو ضائع وتائه :

(...) وارفع منار الرماد حتى يدل قلبي قلبي.

فثمرة هذا المرمى من تفكيك المشهد الماضي والراهن هي الوصول إلى آت تعلو فيه المادة المتبقية (الرماد) بمنارات صافية واصفائية لأنها صفت بفعل التبديد الناري (من قبل) وتحررت من كل عناصر تشكلها الماضي. ولهذا أيضا تشابه صورة الرماد صورة الذهب على طول النص ؛ فالذهب "جماد امير" كما أن الرماد امير كذلك. فرمزية الرماد تقوم بمحو كل ما يتبقى ليتجدد كل شيء في ما بعد بصفة كلية :

فالرماد هذا الامير
يحصي خنانيصه في خيامك ؛ يحصي مقصاته، ويدور

بالاباريق يسقي البديد من كل شيء، ويمحو
ما تحوك القلوع في الريح

7 ـ فضاء الموت واشتغال الرسم الدوري

إلى هذا الحد (المقطع الرابع) نجد أن صور النص تقدم صراعا رمزيا من أجل توقيف حركة الزمن، صراع يؤول إلى الاخفاق ويصطدم بالعبث، ليتطور في ما بعد للعمل على تحطيم العالم في أفق إعادة تشكيله. لكن الاخفاق مرة أخرى سرعان ما يقف حاجزا يحول دون ذلك. وعليه، لا يبقى من حل غير الاحتيال على هذا الوضع بمسايرة الزمن في دورته على أمل احتواء متاعبه المتوالية، توقا إلى الاستراحة أو الراحة الأبدية. إنه توق إلى نهاية سعيدة حتى بمآسيها، يشهد عليها المعدن الأرقى (الذهب) والحركة الرقـ ـقة للماء (الندى). ومن ثم يصير الموت معبرا رمزيا من الزمني إلى اللازمني ؛ من الحكاية والتاريخ إلى ماوراءهما حيث تتجدد الحياة بفعل الموت نفسه :

ـ آن ان استريح، وحسبي
ذهب وجواد من الندى يبكياني
ـ فنم في هباء مزين بالطواويس نقشهن الهباء فوق ملاءاته
وتحين هبوبك في قصب يابس (...).

تنضج المأساة ويولد العياء الوجودي الحاجة إلى استراحة أبدية طريقها الموت الذي يصير له فعل التكرار الدوري. وهو ما سوف يقدر على إبعاد شبح القلق بفعل تقدم دوراته، حيث كل انفصالات المكان وكل هبوب يؤديان إلى موت متعاود داخل الحياة نفسها :

ـ (...) يا قلب مت
واختصمت في رحاب ظلامي أرض ؛ فمت
وتهيأت ثانية للهبوب فمت
وتهيأت للحياة فشقت ثيابها عن صليل، فمت.

في هذا الفضاء الرمزي للموت، تبحث الذات عن أسرارها وعن استرجاع وحدة مكوناتها المنشطرة. ولهذا البحث غوايته وأنواره الكاشفة، في صمت القبر :

ـ (...) أم هو بوح

يسر به قبر لقبر، أنور
يرفع القناع بيني وبينك ؟ يا للرماد حشد أمير
فكه البيان يغوي.

ويتم التوحد، في حضور الموت، مع الذات والعالم، باتجاه فضاء داخلي يعيد تشكيل صور الريح التي تشق الذات على بعضها، وكذا الصور النارية الشمسية للجماد الأمير ونعيمه وصور الاعماق المائية. وهي، في تعارضاتها، توازي إقبال الكائن على الحياة/الموت المتداخلين ؛ خاصة حين يتم الاقتراب من السمووالاصوات المرتجعة، إذ يصير هذا الكائن :

مقبلا كي يبشر الزبد الحي بي [به] ولكي تتدانى
في رفاتي [ه] ملائك اللهو والصدى.

وهذا الفضاء لا يفتأ، أيضا، يتسع عن طريق فجواته التي تخلقها تصدعات الأنا والقلب، حيث تعود الصورة النموذجية للأنثى لتتحد بماء متماه ببعضه ومنحدر من الألم المنشق عن "خيلاء الرماد". وهو ما يؤشر على تحكم الترسيمات الدورية حيث تبادل الأدوار والتعاود بين قطبي النهاية والاستمرار، التعاقب المتشابه وتجدد البدء. وتؤشر الصور الشعرية (في المقطع السابع) على أن قوة التعاود الزمني والحيوي أقوى من رغبات الذات في بناء عالم موت داخلي حميمي، قد يؤمن أحلام الاستراحة ويضمن تجاوز عنف الواقع وآلامه ؛ وبالتالي القفز على يأس الحياة، نحو أمل لا تاريخي، فردي وجواني. لكن البحث عن هامش واق من ضجر العالم، والذي يفتح الجسر إلى حلم يبتهج بخلود ما، يظل قائما. ذلك على الرغم من أن هذا الحلم توقفه تعارضات وانقطاعات اليأس الكلي الممتد والمثير للأسئلة والاستغراب أمام هذا العجز الباني الذي تلح الذات على اقصائه بمحاولة اصطياد الزمن ـ مرة أخرى ـ في تقدمه نحو الأبد. حلم يتواصل رغم كل شيء، من أجل الإقامة في المكان الكلي والزمن المتماهي بحركة الاستمرار والصيرورة بكل مخاطرها.

صراع جدل فيما بين الأمل المؤقت والخيبة المستديمة ؛ تفصح عنه صور (المقطع الثامن) بتعالقاتها التي تستعيد الرسم التكويني. وهي في ترابطاتها تسا‌ر ترسيمة للنظر من الخارج (إلى الذات) أي خروجا من الذات أولا، عوض الانكفاء عليها في السابق :

مشرفا من مساكب اليأس، أو من هذير كياسي.

وتتجمع الصور الرمزية حول هذه الترسيمة الفاحصة للذات والعلائق لتجسد معرفة الذات بوضعها المأساوي بشكل أعمق، وذلك أمام إخفاق الوصول إلى حلم مريح. وتبرز هنا صور النظر من بعيد لتؤمن عودة البدء، الأليم الذي يكشف الوجه المزعج والمقلق للموت، بعد تعذر التواصل مع وجوهه الأخرى، الأليفة منها خاصة :

كيف يا قلب عدت
نشأة من عويل مريش بأنين

ولهذا تتراكب الصور المؤنسة للموت أمام عبث وحيلة التكيف مع هذا القدر غير المفهوم مما ينتج القلق الانساني الأساسي، والذي تحاول الكتابة الشعرية أن تقدم جوابا رمزيا عنه، لتستوعب هواجسه وتمتص ضرباته، تعريضيا، بفعل التسويغ الخيالي لتكيف منشود، إن الشعر بهذا المعنى يوطوبيا بدون حلم سعيد.

ولذا يبقى ألم اليأس (والموت) حاضرا كحاجز مـ -عص على التجاوز. ويشتغل الخيال الشعري من خلال إعادة البناء المغاير لصوره، في أفق إبطال مفعوله وتحطيمه بعودة ترسيمة السمو والتعالي المتمحورة حول اللاتشكل والسديم (الغبار) :

ككل، كنعمة دورتها يدان من عسل النهب أرقى إلى غبار مكين.

لكن عودة هذه الترسيمة ـ جدليا ـ تستدعي مقابلها أي ترسيمة السقوط المتكرر لمشهد المعرفة واخفاق المحاولة من جديد، إنه فعل الرسم الدوري :

كيف ؛ هذا كميني
محكم كالغضار
لكني لم أصب إذ رميت فمت

ويؤدي المشهد المتواتر لصور الغدر والشرك والمكيدة إلى فقدان الثقة في العالم وإلى رغبة أخرى في إفناء مركز الذات (القلب) ؛ إفناء يمتد من المكان برمته إلى الفضاء الجزئي (المسام) ويسعى لفصل مضاد بين العناصر عبر محورية ابتهالية ترد للحياة دورتها السريعة الحركة :

ومن تم تتجه الصور الموالية للانفصال عن الزمان والمكان معا نحو تحييد سلطتهما، بفعل خلق حركة وأوضاع جديدة ومتقلبة. وذلك في صيغة سخرية من جهة وحكمية من جهة ثانية :

ولأذرفن المكان من قهقهاتي ومن مسامي حتى
يعود من حولي الوقت محض شرود ويسرد العصف شاني
ـ (...)
فليس يدرك شكل بغير رعب وليس تغوي المعاني
بغير هذا الشهيق.

ولترسيمة النظر الفاحص، إذن، محورية الظهور والتجلي والانكشاف في العالم وفي الذات، كما لها محورية الانفعال وتأثير العوامل الطبيعية فيها، متضامة في ذلك ـ سواء في أفعال التكوين والأمر أو التأثير والتحمل ـ بترسيمة الجرد والتعدد الانتشاري لتحولات الذات المنفعلة بحركات الخارج، والخاضعة لـ "قنص" وتحكم الفضاء بمختلف أبعاده الأفقية المنقطعة أو العميقة أو السفلية الأرضية، أو الضوئية الملتبسة والوسيطة التي يمثلها الشفق حيث يتحول الابتهال إلى تعميق الاستغراب :

(...) يا لي، شتى
يدحرج الرعد أعضائي الذهبية، شتى يخوض الطين بي حيوات، وشتى
يميل بي شفق خلف تلك المناجل ـ تلك الأخيرة، تلك التي تتلألأ في شهوة من جمان.

إن مجموعة الصور هذه، تماهي بين جسد الكائن الانساني وبين الجسد الرمزي للذهب، وبالتالي يتقوى اتجاه الطاقة الخيالية للنص لمسايرة خيط الزمن دون التعرض لاتلافاته لكن لتحولاته، وهي رمزية شمسية نورانية تمتزج بالعضوي والحيوي الأرضي في تمظهرات غير محصورة مثل عملية المسوخ حيث تتقمص الروح عددا من الأجساد والحيوات. فللأنا المتكلمة هذه، القدرة على أن"يخوض الطين" بها حيوات شتى. وهنا نصادف هذا التقابل بين الجسد الخيالي الشمسي الذهبي الاعضاء المسيج بعنف الرعد وجبروته وبين التماهي بالمادة العضوية الأولية للخلق الانساني (الطين) كغوص خيالي في العمق الجواني المعتم للذات. تقابل يعمل الشفق بحكم طبيعته الهجينة، على التوسيط بين طرفيه، لبعده المزدوج والعبوري بين النهار والليل حيث

السعي من أجل المتعة بالحياة وقطف ثمارها الرغبوية ينمو من جديد متلألئا في "شهوة من جمان".

ومن خلال تضارب هذه القوى (الشمسية/المعتمة، العضوية/المعدنية) تبرز ترسيمة للمساواة بين الادراك والمعرفة وبين الرهبة والذعر، بين غواية المعنى وحركة النفس الانساني والطبيعي (الشهيق - الريح)، وبالتالي بين الرغبة السالفة في إيقاف الزمن والتخلص من قسرية المكان وبين هوى التمتع بهما ؛ أي إجمالا، هناك تقابل قد نما، حد التمازج والتقارب معا، ما بين الرغبة في الحياة والرغبة في الموت، ليمضي هذا النمو إلى أن يحقق - مأساويا - المساواة بين الرغبتين حتى تنمحي أي قيمة تفاضلية بينهما. وهو الأمر الذي يؤدي بتحول البحث عن الخلاص ليصير موقفا عبثيا تماما. وذلك ما سيؤكده المقطع/اللازمة، المنفرد والمتكرر، بصورته التي تفيض بمعطى اللاجدوى من السعي نحو السيطرةوالتملك سواء في المكان أو في الزمان.

أي قنص إذا في الشعاب أو في الثواني ؟

إنه انكار قيمة أي سعى للانسان وتجل آخر لليأس المطلق الناتج عن دورية الصراع والفتك المتبادل بين الذات والعالم، بين فخاخ الكائن وذكائه للمحافظة على استمراره وبين مكر تاريخ خارج عن ارادته وقراراته. وبذلك يصير لهذا اليأس قدرة انتشار تعترف بها الذات، نتيجة توالي محاولة إبعاده وإخفاق هذه المحاولة كلما تكررت، لكن هذا الاخفاق لا يطال النص نفسه لأن فضاء الصفحة يستمر مع ذلك.

ولهذه الصورة الرمزية لليأس الأقصى تشعبات تفصل اختزاليتها وعنفها ؛ ولذلك ستملك سلطة افتتاح المقاطع الثلاثة الموالية، خاصة بشقها التساؤلي الانكاري الأولي : "أي قنص ؟".

إنها مركز جذب سيفرع تغيرات وتمظهرات أخرى لتوالد صور العبث والعياء الوجوديين.

وسيتم تسويغ معاني هذا العبث، بمراكمة أخرى، لصور النهاية والخراب والانشطار والألم حيث تتقدم محاور الفناء في مشهد يستعيد في الحاضر «ثقلا ليس يروى وإن رواه الرماد» كما يتم استشراف المآل الدوري المأساوي ؛ يقول في المقطع IX :

أي قنص ؟ هوت وعول فبددت بعضي أسى علي وعدت
كي أراني رفيفا من المراثي إذ يرف منها الجناح، والبعد بي ينقاد.

وفي المقطع X :
أي قنص ؟ سيذرف الليل قلبي إلى الصباح ويخفي الأليف عني الجمشت.

إنه طقس جنائزي تتداخل فيه صور الضحية بالزمان والمكان وبنهاية الكائن غير المكتملة دائما. لأن الحركة المؤطرة لهذا المشهد الجنائزي هي النزوع للعود المستمر بعد كل تبديد ذاتي سعت الذات نفسها إليه أو وجدت نفسها أمامه، كلما وصلت قمم التوتر مع العالم حدا أقصى وكلما أوشكت النهاية، ينبثق عود متجدد ترغب فيه الذات كلما انهكها حصار الحاضر أيضا بفضائه وزمانه ؛ يقول مثلا في نفس المقطع :

(...) إني مطوق باللهاث الخفيف للماء، والحي حولي حصاد
والفضاء أسر، فعد بي يا قلب عد بي إلى مشاغل الريح حيث المكيدة حبر وروحي
نساء يداهمن من حواري المغيب هذا العراء.

فمن المشهد الخارجي تتجه الصور إلى الداخل وإلى السفر الجواني المؤدي إلى "مشاغل الريح"ومكيدة الحبر والروح الأنثوي المتجسد في الكتابة، حيث يعاد للفضاء امتلاؤه والفته. ولذلك ستبرز صور تكسر استمرار الطقس الجنائزي، باتجاه المواصلة المدعومة من طرف عناصر الطبيعة، مواصلة في الزمن، ترسم طريق الآتي، ونحو فضاء نعيمي حي أو ربما ماوراء الحياة نفسها :

- سأمضي ومن كل سمح
معي خرز وشناشيل ؛ أمضي كثيف قصد يشف إذ يتناءى
ومثلي السهول تمضي فتشف عن كنهها الاعياد.

وترسي هذه الصور المتراكبة للمسار والمشي في المقطع العاشر منطقا يكون بحسبه السفر الداخلي مسلكا للسفر في العالم الخارجي. لأن العودة إلى الفضاء الذاتي والاحتماء بمركزه العاطفي والحيوي (القلب) يؤديان إلى استنفار قواه الداخلية المجهولة ويستطيع الكائن القفز على حواجز الراهن، ليستشرف الآتي ؛ بعد أن يتم تعطيل عوامل الاحباط واليأس. وهنا يبرز مرة أخرى اشتغال الرسم التكويني، إذ يتولد من أقصى اليأس والقلق

أمل ما وفرح ما، ومن الموت تنبثق بذور حياة جديدة. وهذه الحركة سوف تغير ضغط صور العبث التي ماتزال ـ مع ذلك ـ حاضرة وتحاصر رغبة الأنا في الانعتاق.

وهنا تتنامى ترسيمة للمسار، موازية لترسيمة الدعم والمصاحبة ؛ حيث ستتخلق صداقة ورفقة بين الكائن وبين محيط آخر من القيم والعناصر (معي خزر، كل سمح..)، كما أن السهول تمضي في رفقة الذات نحو انبثاق الفرح والأعياد (الانس، اللهو، المدح). وينهض كل ما هو حلو وجميل وممتع من صور الفتك نفسه، عن طريق حركة الرياح المضادة للعبث الزمني :

ـ سيعصف الحلو من كل وقت ويبث في فتكه الاطراءا (...)

لكن، دون أن تبلغ هذه الرمزية السعيدة أي انتصار نهائي، مادام المنطق النصي يقوم على صراع التناهي والتجدد المستمر، إذ سرعان ما يتبدد هذا اللقاء السعيد بالذات وبالعالم بحكم الرسم الدوري :

ـ أي قنص ؟ تفر من سربها الاعياد
والخفي يلقي المراسي فللحي بدء ظلاله الاصفاد.

إنه صراع يحكم النص ويرسخ جدل الاطراف المتضاربة ؛ وهو صراع يؤطر تبنينه الرسم التكويني والرسم الدوري الذي يحيل إلى بعد ماوراء تاريخي ولازمني.

8 ـ الرمزية القيامية : جدل النعيم والجحيم

في المقطع الرابع عشر، نلاحظ ـ أن ترسيمات جديدة تتقوى وتهم البحث عن الأبدية وقلب المواقع والنفي والاستبدال والجدال. إذ يفتتح بالسؤال عن النعيم بدلالاته الدنيوية والقيامية الفردوسية. فمن أجل بلوغ هذا الفضاء الأبدي يتم نفي كل شيء يتبين أنه لا يؤدي إليه ليتم استبداله بآخر.

وهو ما ينتج تردد الصور وانتقالها الجدالي والحواري عبر محاور النعيم والكتابة (الحبر/الكلام) والأبد والقيامة، انتقالات تتم من الاثبات إلى النفي السريع والعكس.

فترسيمة البحث عن اتصال أبدي تسير صور المحبة والفضاء الأليف من خلال سعي للتواصل المباشر عن طريق الحديث وكلام الترحيب :

والنعيم ؟ حدِّثْ هواي، حدِّثْ هرير هذا الصباح، حدِّثْ مقاما يضيق بالحي (...) مرحى زحام ما لا يزاحم (...) حدِّثْ العمر، (...) والفضاء ؟ مرحى. غدٌ للمكان (...).

وتمر هذه العلاقة عن طريق حكي سجالي لا يستقر على خط معين، بل يستجمع متنافرات الحياة والموت بحثا عن استقرا أبدي ورغبة في تجاوز دورية الحكاية نفسها إلى ماوراءها. وتتردد صور الكلام والكتابة والحبر كفضاء لإقصاء القلق والاقتراب من الفضاء القيامي والانثوي، حيث لهو الملاك ومشاغل الماء وهمس الباب : (ضربات على الحبر - الباب همس من الظلام سارت به الشفاه والقيامة أنثى - أنس كثرثرة من نحاس...).

لكن ترسيمة النفي والاستبدال تظل تجذب الصور الشعرية إلى تأرجح وتعثر البحث المنشود :

- (...) لا. أبدٌ فَكهٌ ؛ أبدٌ من مشاغل الماء، خُبْزٌ هنا.

لا تقل، لي فكاهةَ والقيامة أنثى. تقول ؟ لا. للنعيم دمدمة من غضار وللمرائي النبوغ. لا حدث العمر(...).

(...) بأسٌ تطأطئُ الريحُ من حياء إذ يهب.

وهو ما يؤشر على توالد بعد جحيمي من هذا الفضاء النعيمي ؛ مما تجسده الصيغ الحوارية المتوالية بسرعة بين التوكيد والنفي إلى أن يطفو التركيب المأساوي بسلطته خلال خطاب القلب الذي يستعيد - مرة أخرى - المسار البدئي للنص حيث التأرجح بين اليأس والرغبة في توقف الزمن من تلقاء ذاته :

(...) وقلبي ؟ أوقف إوزك يا
قلبُ يخبطن صدري
وأوقف أيا مساءُ المساءا.

ويصير الكائن مدركا لحدود وجوده القدرية المستعصية على الفهم، ليتأكد ويرسخ الاعترف بالقلق كمصير معيش، حيث يتماهى جريان الحياة بجريان القدر. وتواجه الطاقات المتدفقة بالحيوية، لدى الإنسان، قيود العالم الخارجي وشروطه القاهرة :

وانا ايه يا المرتجى من فضاء يضيق بالتدبير
تسهر الحياة من وحشة علي، وتهريقني الاقدار لما رجعن مثلي ماءا.

ومن ثم سوف يتبادل الرسم التكويني والرسم الدوري مواقعهما في خط منعكس

الابستمولوجي من النظر إلى الخيال، كمقولة انطولوجية، إلى الفعل الخيالي كتحقق في الوعي. وهو ما أفسح المجال لميلاد معالجات جديدة للمتخيل من زاوية انطروبولوجية، كما تناولنا ذلك في القسم الثاني، في ضوء معطيات العلوم الانسانية (علم لنفس وعلم الاجتماع والاتنولوجيا) ؛ وأهمها الشعرية الباشلارية ونظرية المسار الأنطروبولوجي عند جيلبير دوران، حيث صار مفهوم الخيال يشمل النشاط الفاعل والمبدع لكل فضاء رمزي لدى الإنسان وبالتالي لكل فضاء شعري. الشيء الذي مهد الأرضية لمعرفية لبناء شعرية للمتخيل. وأهم ما نستنتجه بهذا الخصوص هو :

- أن الخيال عامل توازن بين الشرط الموضوعي للانسان وبين طاقاته الذ تية والحيوية ؛ لذلك له قدرة أبداع وقائع جديدة رمزيا.

- أن الصورة، كوحدة بنائية للمتخيل، ليست دليلا بل رمزا تتجانس أطرافه، ومن ثم فهي لا تنتمي إلى الموضوع الدلائلي.

- ما يهم في دراسة نسقية المتخيل الشعري هو علاقات الصور لشعرية في نبائها النصي انطلاقا من طبيعة هذه العلاقات الانقطاعية الكارثية والاتصالية لتشاكلية، والمحكومة كلها بتوجيه الرسوم والترسيمات الخيالية.

- ولكل نص شعري جيد طريقته في ترهين الصور أيا كان محتواها، بحيث تبني عالما رمزيا متفردا وانسجاما خاصا له تركيبه الذي تكشفه القراءة التي تدخل،هي أيضا، كعامل توليدي في مجمل الاحتمالات التي يوفرها المتخيل الشعري ؛ هذا العالم الممكن بطبيعته.

ملحق بالفصل الخامس من القسم الثاني

نص "قلق في الذهب" لسليم بركات

ابتدعْ أيها اليأسُ في مهبك يأسي
وليكن قِران يعجل الخواتيمَ، والعرسُ نفسي
وليكن سهر الغبار من عليين يرمي علي الحلي حتى أبدّد بعضي
في امتداح الغبار ؛ أو أستدقّ كالسهم حتى
تمهّد الريح بي غدرَها وهي ترمي منازل الماءِ شتّى.
ومن ختامٍ،
من غدٍ أو رنين،

يجرد القلب سيفَه الرمادَ : هاكم شهوديَ ما بين إبرامِ شكل ونقضِ
يدجّون البعيد بي أو ببعضي
لكأني فرغْت من عبث يُرسل الخرابُ في جرسه البهيّ بجرْس
وكأن قِران يعجّل الخواتيم، والعرسُ نفسي.
وأنا.. إيه يا المرتَجى من ظلام نديم، ومن دويّ نديم
مشكّل يغمسُ المكان فيه رغيفه، ولومضي
نمورُه ؛ فاصعدي من يقين الهباء، أو من كثيفه المهدومِ
اصعدي يا طرائدَ اليأس حتى جحيمي
فالغد المقامرُ سكران، والوقت مولى
يتعثر من خجلٍ بثياب الندامى، وينحني فيولى

ولهذا أضيقُ مثلما يضيقُ الغبار بالريح، أو أتقصّى الجسوم في هرجها
بالجسوم،
عاكفا عليّ من ورق السرو، والتين، والبتولا،
مُطبقا ظلّي اللّبُونَ على البرق : يا صاحِ، يا برقُ خفف رفيفك، فالغيمُ يقظانُ
في سرير العناقيد، والأمس يركضُ في درعه النبات، سيّان أن يسرق النبيذُ
من يديهِ الكؤوسَ، أو ينْقُضَ الهواء مواثيقُه الأخيرة، يا برقُ، يا مغزلا دار بين
يديْن لا ترفعانِ إلا العويلَ، رقّق رغيفَك، رقِّق هوى نسائِك يرفعْنَ طَرْفاً مَلولا
إلى الهباءِ إذْ يَحْلَوْلى،
وتَهتّكْ، فالسماواتُ شُبهةٌ، والنفوسُ في زَرَدٍ من هَزيْمٍ.

إصعدي يا طرائدَ اليأسِ حتى جحيمي.

وأنتَ ؛ أيّ حديدٍ يموجُ تحتَ يديكَ ؛ أيّ جمشْتٍ
يطحنُ النهارُ في ظلّك المجرّح ؟ أيّ ابتهال يفجّر العُنّابَ ؟ أيّ سديمٍ
يرميْك كالندى بمرايا يسرقُ الفجرُ منها إوزّه ؟ أنتَ ؛ مالَكَ تدنو
بحبر من الصّدى والرّجومِ ؟
كنتَ ذا المغَيّب، حلواً، وقد
تتقَرّى الظنونُ لهوك مُرْخىَ على وقارِ الظنون.
كنتَ ذا، أو ذاكا
تغسلُ المعاني قواريها عن هوىً فيك حتى يخوضَ فيها هواكا
بدروع من الشقائق. مرحى مُتَهتّهاً في دَلالٍ مُتَهْتَهٍ. بَعْدُ لم يشِ جذرٌ
بما رفعتَ صوبَ الغصونِ
من مكائد الريح إذ هي تُرخي على انتحار الغصونِ
ستارَها المرمريّ. لا، أنت مالَك ؟ روِّع مجلسَ الليل، رَوِّعْ مَداكَ، واكسرْ
على الندى سيفَ قلبكَ. بل مُرّ مُتْرفا برمادٍ يقنصُ الفجرُ فيه الفجر فيه المرايا، وأمْعِنْ

مع المجاهل دكّا
في المجاهل حتى يغلبَ الرعبُ من رعبه الحياةَ، أو استردكَ سَفْكًا
حين يرفعُ البطشُ مثلي محاريثَهُ إليكَ. لا، أنتَ مالَكَ ؟ هذا خلافٌ عليكَ
حلوٌ، وهذا
وَجَعٌ يَغْرفُ الحدائقَ. هذا هبوبٌ، وهذي مكيدةٌ من متاهٍ كنُعمى، وإني فتُون
نسجَ الموتُ غزلانيَ الصغيرةَ فيهِ، وروّى عبثٌ كلّ ناريَ، فالأرضُ ليسَ تبينُ.

سُكّر يطعمُ المجاهلَ قلبي، وسُكّرٌ يطويني
على فخاخٍ من الزبيبِ، وفتكٌ يصوغهُ التكوينُ
آن أرمي بما يجعلُ الأفقَ سيّافَ نُعمى، وآن أرمى بماجنٍ مسنونِ
من بهاءٍ يشقّقُ القلبَ. يا قلبُ أوقفْ إوزكَ يخبطْنَ صدري، وردَّني كالرنينِ
يموجُ في كلّ بهوٍ. تعالَ،

هيا تعال،
وأوثِقْ نموركَ ؛ أوثِقْ رماةً يخضوركَ الجياعَ ؛ أوثِقْ كأمسي
غديَ المجفّل، فالوقتُ نفسي :
قرانٌ يعجِّل الخواتيمَ، أو عضلٌ من جمادٍ أميرِ
يحزمُ الأرضَ. أمسٌ من الجماد الأمير
يحزمُ الهواء. أوقفْ إوزكَ يا قلبُ يخبطْن صدري، وبعثرْ على المديح ذُرُوْري.
ثمّ، أنتَ، يا شريكُ، هذا خلافٌ عليك حلوٌ، وهذا
مداكَ نهبٌ لكلّ طيش، وإني فتونٌ
ذَهَبَ الهدرُ بي، فالمكانُ نهبٌ كمينُ.

أهكذا، أيها المعافي كطين، تدورُ بالأرض حولي ؟ أهكذا تتناهى
فكاهةُ الروح ؟ قُلْ للمياه مرحى، ولُمّ ما قد تاها

من شموس المياه إذ تتدلّى عليك في رَغَدٍ مستطارٍ، وقلْ كل هذا عيونُ
تتقرّى الذي كنتَ من قبلُ. (هل كنتَ ما يتراءى مُشَعْشِعًا كنداءٍ من المياه ؟)
حطّم جمشتَك يا قلبُ. حطّم يواقيت قلبكَ يا قلبُ. حطّمْ مساءَكَ. حطّمْ
تماثيلَ هذا البهاءِ الذي نسيَ المكانُ ثدييهِ قُرْبَهُ. حطّمْ فخاخك في سِحْرِ
صرختيَ الأبديةِ. حطّم قرونَ زهوكَ، وارفعْ منارَ الرمادِ حتى يدلّ قلبيَ قلبي
قد آن أنْ أستريح، وحسْبي
ذهبٌ وجوادٌ من النّدى يبكياني.
قد دقّ من كلّ آن
وصيفُهُ عظمَ عظمي، ودكّ من كلّ صوبِ
غديْ حضوريْ عليّ
ألهذا يا عمرُ تكسو الأغاني
بدروع يرتدّ عنها إلي
ظلامُ عمرك يا عمرُ، والوحشتانِ : النهارُ والروحُ ؟ : فليتقاصرْ مَداي، ولْيكُ
فَتْك، فنمْ في هباءٍ مزيّن بالطواويس نقّشهن الهباءُ فوقَ ملاءاتِه، وتحيّن
هبوبَكَ في قصبٍ يابسٍ، فالرمادُ، هذا الأميرُ
يحصي خنانيصه في خيامك ؛ يحصي مقصاته، ويدور
بالأباريقِ يسقي البديدَ من كلّ شيء، ويمحو
ما تحوكُ القلوعُ في الريح. يا قلبُ ضيقٌ يُفَتّح اللآلئ في صدفاتِ الحنينِ،
أم هو بوحُ
يُسرّ قبرٌ به لقبرٍ ؛ أنورُ
يرفعُ القناعَ بيني وبيك ؟ يا للرماد، حشدٌ أميرُ
فَكهُ البيانِ، يُغوي، فيرتدّ قلبي عليّ
بشظايا من النهار إذ فَجرته الظلالُ شظّت عناقيدها ؛ بشظايا
من الحياةِ رقّ هواها فبانَ منها هوايا.
ألهذا يا عمرُ تكسو الأغاني

بدروعٍ يرتدّ عنها إليّ
سهمُ كلّ ظلامٍ ؟ عييتُ، يا قلبُ، ثم عييتُ :
سرقتني الزنابقُ فاشتاقَ جسمي إليّ، فعدتُ
مَرِحاً، تتهادى المرايا
خلفَ خطوي، لكنني سهوتُ
عن جسور الزنابقِ فاختصمتْ ضفّتاي حتى رأيت نفسي تُرْخَى بهذْرٍ على فراغٍ كنفسي
ورأيتُ المكانَ يسدلُ أمسي
على المكانِ كأني فرغْتُ من عبثٍ يُشرِكُ الهباءَ في شِراكِهِ وَقْتُ
ألهَذا يا قلبُ تطوي جسوري
كمثل هذا اللّهاثِ يطوي اللهاثَ ؟ أم هُوَ بأسي
يشفّ عن رحمةِ الوردِ ؟. يا قلبُ متّ
واختصمت في رحابِ ظلاميَ أرضٌ ؛ ومتّ
وتهيأتُ ثانيةً للهبوب فمتّ
وتهيأتُ ثالثةً للهبوب فمتّ
وتهيأتُ للحياةِ فشقّتْ ثيابَها عن صليلٍ، فمتّ.

كلّ قلب معي،
كل قلب عليّ.
كل قلب هبوبٌ، وإنني في هبوب يشقّ بعضي إليّ
ولهذا شُهُبٌ من نعيم الجماد تهوي على عُبابي، ويصطادُ عمقيَ صوتُ
وأنا مقبلٌ كي يبشّر الزبدُ الحيّ بي، ولكي تتدانى
في رُفاتي ملائك اللهوِ والصدى. كيف يا قلب شقّ هوانا
صدفاتٍ من الأنين عن خيلاءِ الرماد ؟. يا قلبُ هذا هوانا
ليسَ إلا ضربةَ الماء في حَلباتٍ من الماء، والحاضرانِ مديحٌ وموتُ.

كيفَ يا قلب عدتُ
نشأةً من عويل مريّشٍ بأنينِ ؟.
كيفَ ؟ هذا كميني
محكمٌ كالغضار، لكنني لم أصِبْ إذ رُميْتُ فمتّ.
وككلّ ؛ كنعمة دوّرتها يدانِ من عسل النهبِ أرقى إلى غبارٍ مكينٍ،
مشرفاً من مساكب اليأس، أو من هديرٍ كيأسي
عليّ. بالله، يا قلبُ هشّم سلالك، ولتْكَ نُفسي
سناجبَ ريح هُرِعْنَ في السرو فانكشفَ السروُ عن قنصِه المجنونِ،
ولأذرفنّ المكان من قهقهاتي، ومن مساميَ حتى
يعودَ من حوليَ الوقتُ محضَ شرودٍ، ويسردَ العصفُ شأني
فليس يُدْرَكُ شكل بغير ذعرٍ، وليس تُغوى المعاني
بغير هذا الشهيق. يا لِيَ، شتّى
يدحرجُ الرعدُ أعضائي الذهبيّةَ، شتّى يخوِّضُ الطينُ به حيواتٍ، وشتّى
يميلُ بي شفقٌ خلفَ تلك المناجلِ ـ تلك الأخيرةِ ـ تلكَ التي تتلألأ في شهوةٍ من جُمان.

أيّ قنصٍ، إذا، في الشّعاب أو في الثواني ؟

أيّ قنصٍ ؛ هوت وعول فبدّدْت بعضي أسىَ عليّ وعدتُ
كي أراني،هنا، في ظريفٍ من الحطام، أو ثقلٍ ليس يُروى وإن رواهُ الرمادُ ؛
كي أراني رفيفاً من المراثي إذا يرفّ منها الجناحُ، والبُعْدُ بي ينقادُ.

أيّ قنصٍ ؟ سيذرفُ الليلُ قلبي إلى الصباح، ويُخفي الأليفَ عنّي الجَمَشْتُ
فَرَهِيْنُ المشاع إنّي، مطوّقٌ باللهاث الخفيف للماءِ، والحيّ حولي حصادُ
والفضاءُ أسرٌ، فعدْ بي، يا قلب، عُدْ بي إلى مشاغلِ الريح حيث المكيدةُ
حبرٌ، وروحي

نساءٌ يداهمن من حواري المغيبِ هذا العراءا.

سأمضي، ومن كلّ سَمْحٍ
معي خرزٌ وشناشيلُ ؛ أمضي كثيفَ قَصْدٍ يشفّ إذ يتناءى
ومثلي السهولُ تمضي فتنشقّ عن كُنْهها الأعيادُ :
زَلْزَلٌ أنيسٌ، وغيبٌ يُذَرذِرُ الجمادَ فيه الجمادُ.
وكَلَهْوٍ سيرفعُ الشكلُ أقدارَهُ ؛ أو كمدحٍ
سيعصفُ الحلو من كل مقتلٍ، ويبثّ الغبارُ في فتْكِهِ الإطراءا.

أيّ قنص ؟ تفرّ من سربها الأعيادُ
والخفيّ يلقي المراسي، فللحيّ بدء ظلالُه الأصفادُ.

والنعيمُ ؟ حدّث هوايَ. حدّثْ هريرَ هذا الصباح. حدثْ مقاماً يضيقُ بالحيّ. ما من صدىً، ضرباتٌ على الحبر. والانَ ؟. مرحى زحامَ ما لا يزاحمُ. مرحى. الملاكُ يعبثُ بالقفل، والبابُ نزهتنا ؛ البابُ همسٌ من الظلام سارتْ به الشفاهُ. لا. أبدٌ فكهٌ ؛ أبدٌ من مشاغل الماءِ. خبزٌ هنا. لا تقلْ لي. فكاهةٌ، والقيامةُ أنثى. تقولُ ؟ لا. للنعيم دمدمةٌ من غضارٍ، وللمراثي النبوغُ. لا. حدّث العمرَ : كانتْ يداكَ ؛ كان النشيدُ ؛ كانتْ أباريقُ هذا الأليفِ تسكبُ همسي. نسيتَ ؟ حدِّث : مكانٌ غدا. هربٌ. والفضاءُ ؟ مرحى. غدٌ للمكان. بأسٌ تطأطئ الريحُ من حياءٍ إذا يهُبّ، وأنْسُ
يدلقُ الغيبَ فوق الدروع ويرسو
بطيئاً، تموج أثداؤهُ الألفُ. أنس كثرثرةٍ من نحاسٍ. وقلبيَ ؟ أوقف إوزّك يا قلبُ يخبطنَ صدري
وأوقفْ أيا مساء المساءا :

تعبٌ جهاتي، وللبعيد إذ يتناءى
لألأ من أمومة النّهب يغوي جسوري
وأنا، إيه يا المُرتجى من فضاء يضيقُ بالتدبيرِ
تسهرُ الحياةُ من وحشةٍ عليّ، وتهريقُني الأقدارُ لما رجعْنَ مثليَ ماءا.

لكَ يا قلبُ رُجْعِي إلى الخفيّ، أو لي رُجْعَى
إلى الكثيف بانتْ مخالبُ الطين فيه.
لي يا قلبُ رُجْعى إلى الشّتيت النّبيهِ
حيث ترقى السهولُ ثدييّ، والأفقُ يشكو إلى العماءِ العماءا؛
ألهذا تسهرُ الحياةُ من وحشةٍ عليّ، أمْ أنّ ماءا
يغرُفُ البرقَ من حبر هذا الهبوبِ أو من يديّ؟ يا للتّيْهِ:
يذهبُ الحيُ والمواجعُ تبقى
ويبقى الأنينُ يعدو بأختامهِ التّذييلُ.

أيّ قنصٍ إذا؟ طَبْعُ هذا المكان رَطْبٌ، وطيرهُ التأويلُ
فاعتذرْ أيها القلبُ من سكون يحطّمُ الغدُ فيه
رخامَ قبري، ودلّ قلبي عليّ
فأنا ذلكَ الشريكُ همّ أن يُرى الأرضَ مِلْكها، وهمّتْ
تِلكُمُ الأرضُ ألا تُريهِ.

كلّ هذا كمينٌ يليه ما قَدْ يليهِ

نيقوسيا، 1984

النص مأخوذ عن ديوان سليم بركات: بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1989، ص.ص 51ـ58. انظر كذلك: مجلة الكرمل، ع 10، 1985، ص.ص 87ـ93.

بيبليوغرافيا

المصادر والمراجع العربية

- القرآن الكريم
- ابن الأثير (ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، 1983 (ط. 3)، منشورات الرفاعي، الرياض.
- ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، 1982، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن سينا (أبو علي) : كتاب الشفا، القسم الأول من الطبيعيات (علم النفس)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج. ا، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، 1981 ،ط. 5)، دار الجيل، بيروت.
- ابن عربي (محيي الدين) : الفتوحات المكية، الجزء الرابع، تحقيق عثمان يحيي، 1974، تصدير ومراجعة ابراهيم مذكور الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ابن عربي (محيي الدين) : فصوص الحكم، تحقيق وتعليق : أبو العلاء عفيفي، 1983، ط. اا دار الكتاب العربي، بيروت.
- أبو زيد (نصر حامد)، 1983 : فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي، دار التنوير، بيروت.
- أبرامز (م.هـ)، 1983 : الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد، مجلة الأقلام، عدد 11، ص.ص. 176 - 205، بغداد، ترجمة يونيل يوسف عزيز.
- أفلاطون : الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا ء، مراجعة محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي، القاهرة (بدون تاريخ).
- أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دارالثقافة، بيروت، (د.ت).
- بنيس (محمد)، 1990 : الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الجزء الثاني، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- بركات (سليم)، 1987 : بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح، دار الكلمة للنشر، بيروت.

ـ بركات (سليم) : قلق في الذهب، مجلة الكرمل، ع. 10، 1985، قبرص، ص.ص. 87ـ93.
ـ الجابري (محمد عابد)، 1984 : تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
ـ الجابري (محمد عابد)، 1986 : بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
ـ الجرجاني (عبد القاهر) : أسرار البلاغة، ضبط الشيخ محمد سيد رضا، دار المعرفة، 1982، بيروت.
ـ الطريسي (أحمد أعراب)، 1990 : الشعرية بين المشابهة والرمزية، دار بابل، الرباط.
ـ طرفة (ابن العبد) : ديوان طرفة، دار الكتب العلمية، 1982، بيروت.
ـ كوربان (هنري)، 1983 (ط. 3) : تاريخ الفلسفة الاسلامية، ترجمة نصير مروة وحسن قبيسي، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس.
ـ المبرد : الكامل في اللغة والأدب، الجزء الثاني، ضبط وشرح تغاريد بيضون ونعيم زرزور، 1989 (ط. 2)، دار الكتب العلمية، بيروت.
ـ السكاكي (أبو بكر) : مفتاح العلوم، ضبط وشرح عيم زرزور، 1989، دار الكتب العلمية، بيروت.
ـ عصفور (جابر أحمد)، 1973 : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة.
ـ القرطاجني (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، 1986 (ط. 3)، دار الغرب الاسلامي، بيروت.
ـ القيصري (داوود) : كتاب في علم التصوف، ضمن كتاب : نصوص فلسفية، إشراف وتحقيق عثمان يحيى، 1976، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
ـ الرومي (جلال الدين) : مثنوي، الكتاب الأول، ترجمة ودراسة محمد عبد السلام كفاني، 1966، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت.
ـ الرماني (أبو الحسن) : النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، 1968 (ط. 3)، دار المعارف، القاهرة.

المصادر والمراجع الأجنبية :

- Abellio (Raimon), 1965 : La structure absolue : Essai de phénoménologie génétique, Editions Gallimard, Paris.
- Abellio (Raimon), 1989 : Manifeste de la nouvelle Gnose, Eds. Gallimard, Paris.
- Aleau (René), 1982 : La science des symboles, Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale, Editions Payot, Paris.
- Atlan (Henri), 1979 : Entre le cristal et la fumée, Essai sur l'organisaiton du vivant, Editions Seuil, Col. Points, Paris.
- Atlan (Henri), 1986 : A tort et à raison : intercritique de la science et du mythe, Edition Seuil, Col. La Découverte, Paris.
- Bachelard (Gaston), 1957 (2ème éd. 1984) : La poétique de l'espace, Editions Presses Universitaires de France, Col. Quadrige, Paris.

- **Baron** (Jean - Louis), 1981 : Imago Magia, in Cahiers de l'Herne : Henri Corbin, Edition de l'Herne, Paris.
- Breton (André), 1929 (édition de 1957) : Manifestes du Surréalisme, Editions Gallimard, Col. Idées, Paris.
- Bril (Jacques), 1973 : L'invention comme phénomène anthropologique, Edition Librairies Klincksieck, Paris.
- Bruter (Claude - Paul), 1985 : Topologie et perception, T.I, Bases mathématiques et philosophies, Préf. R. Thom, Editions Maloine, Paris.
- Burgos (Jean), 1982 : Pour une poétique de l'Imaginaire, Editions Seuil, Col. Pierre-Vive, Paris.
- Casey (Edward), 1976 : Imagining : A phenomenological study, Indiana University Press, Bloomington and London.
- Chevalier (Jean) & Gheerbrant (Alain), 1982 : Dictionnaire des symboles, Editions Robert Lafon - Jupiter, paris.
- Corbin (Henri), 1958 : L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi, Editions Flamarion, Paris.
- Culler (Jonathan) 1982 : On deconstruction, theory and criticism after structuralism, Cornell University Press, Ithaca, New-York.
- Dadon (Roger), 1989 : Imageries premières, in : Comment vivre avec l'image (ouvrage collectif sous la direction de Maurice Mourier), pp. 51 - 65, Editions Presses Universitaires de France, Col. Nouvelle encyclopédie Diderot, Paris.
- Deleuze (Gilles) et Guattari (Felix), 1972 : L'Anti-Oeudipe, Editions Minuit, Paris.
- Denis (Michel), 1979 : Images mentales, Editions Presses Universitaires de France, Paris.
- Derrida (Jacques), 1972 a : Marges de la philosophie, Editions Minuit, Paris.
- Derrida (Jacques), 1972 b : La dissemination, Editions Seuil, Paris.
- Deryush (Shaygan), 1981 : Le sens de T'awil, in Cahiers de l'Here, Henri Corbin, Edition de l'Herne, Paris.
- Durand (Gilbert), 1960 (10ème édition, 1969) : Structures anthropologiques de l'imaginaire, Editions Dunod, Bordas, Paris.
- Durand (Gilbert), 1964 : L'imagination symbolique, Editions Presses Universitaires de France, Col. Quadrige, Paris.
- Durand (Gilbert), 1988 : Le grand changement ou l'après-Bachelard, in Cahiers de l'Imaginaire, Nouvelle série, N° 1; Ed. Privat, Paris.
- Durand (Gilbert), 1981 : La reconquête de l'Imaginal in Cahiers de l'Herne, Henri Corbin, Edition de l'Herne, Paris.
- Durand (Yeves), 1987 : L'exploration de l'Imaginaire, Introduction à la modélisation des univers mythiques, Editions l'Espace Bleu, Col. Bibliothèque de l'Imaginaire, Paris.
- Eliade (Mercia), 1952 : Images et symboles, Editions Gallimard, Col. Tel, Paris.
- Escoubas (Eliane), 1986 : Imago Mundi, Topologie de l'art, édition Gallilé, Paris.
- Esthope (Anthony), 1983 : Poetry as discourse, New Accent Marvell Press, Methuen, London and New York.
- Fogelmane-Souillie (Françoise), 1983 : Réseaux d'automates et morphogenèse, in Dumouchet & J.P. Dupay, 1983 (direction) l'autor-organisation, Colloque de Cerisy, Ed. Seuil, Paris.
- Foucault (Michel), 1966 : Les mots et les choses, Editions Gallimard, Paris.
- Gauthier (Yvon), 1982 : Théorétique, pour une philosophie constructive des sciences, Editions le Préambule, Québec.
- Gay Lardeau, 1981 : La nuit de Voluptus, in Cahiers de l'Herne, Henri Corbin, Ed. de l'Herne, Paris.

- Holton (Gerald), 1981 : L'imagination scientifique, Trad. Française : Jean-François Robert, Editions Gallimard, Paris.
- Jambet (Cristian), 1983 : Logique des Orientaux, Editions Seuil, Paris.
- Jung (Carl-Gustave), 1958 : Types psychologiques, Préf. et trd. Y. Lay, 2ème édition revue, Editions Librairie de l'Université Georg & C.I.E, S.A., Genève.
- Kerney (Richard), 1984 : Poétique du possible, Phénoménologie Herméneutique de la figuration, Editions Beauchasme, Paris.
- Kuhn (Thomas), 1983 : La structure des révolutions scientifiques, traduit de l'Américain par Laure Meyer, Editions Flamarion, Col. Champs, Paris.
- Lebert (Georges), 1988 : L'insolite développement, Vers une science de l'entre-deux, Editions Universitaires, UINMFREO.
- Lefèbvre (Henri), 1980 : La présence et l'absence, Editions Castermane, Paris.
- Murray (Patrick), 1982 : Literary Criticism, A glossary of major terms, Longman, London (the first publition was in 1978).
- Novitz (David), 1987 : Knowledge, Fiction & Imagintion, The Temple University Press, Philadelphia.
- Patôcka (Jea), 1988 : Qu'est-ce que la phénoménologie ? traduction, Eriva Arams, Editions Jérôme Millon, Grenoble.
- Piaget (Jean) et Al, 1981 : Le Possible et le Nécessaire, I. evolution des possibles chez l'enfan, Editions Presses Universitaires de France, Paris.
- Pelletier (Anne-Marie), 1977 : Fonctions poétiques, Editions Klincksieck, Paris.
- Pitkin (Hanna-Fennichal), 1967 : The concept of representation, The University of California Press, California.
- Pound (Ezra), 1980 : Au cœur du travail poétique, traduit de l'Américain par François Souzey, Editions de l'Herne, Paris.
- Sartre (Jean-Paul), 1936 (Edition de 1989) : L'imagination, Editions Presse Universitaires de France, Col. Quadrige, Paris.
- Sartre (Jean-Paul) 1940 : L'Imaginaire, Editions Gallimard, Col. Idées, Paris.
- Saraiva (maria-Manela), 1970 : L'imagination selon Husserl, Editions Martinus Nijhoff, The Hage, Netherland.
- Starobinski (Jean), 1970 : La relation critique, Editions Seuil, Paris.
- Todorov (Tzevtan), 1977 : Théories des symboles, Editions Seuil, Col. Points, Paris.
- Thom (René), 1974 : Modèles mathématiques et morphogenèse, Editions Union générale des Editeurs, Col. 10/18, Paris.
- Thom (René),, 1977 : R. THom Répond à Levey - Leblond, Revue Critique N° 361 - 362, Juin-Juillet, 1977, Tome XXXIII, Ed. Minuit, Paris.
- Thom (René), 1983 : Paraboles et Catastrophes, Editions Flamarion, Col. Champs- Paris.
- Thom (René), 1990 : Apologie du Logos, Editions Hachette, Paris.

الفهرست

مطبعة النجاح الجديدة
IMPRIMERIE NAJAH AL JADIDA

تروم هذه الدراسة بسط مجمل القضايا النظرية والإجرائية التي يطرحها موضوع المتخيل. وهو مفهوم أضحى شائعا في الدراسات والمناقشات النقدية الراهنة إلى الحد الذي يفقده، من كثرة التداول، كل معنى دقيق ويضعف فعاليّته الإجرائية. هنا عودة إلى الأصول الفلسفية لهذا المفهوم وبحث في تجلياته عبر تاريخ المعرفة الأدبية والجمالية، وسعي للإحاطة بتمظهراته الأنطولوجية والإبستيمولوجية، من خلال الاقتراب من اللغات الواصفة للمعطى الخيالي، بمختلف أشكالها الجمالية والبلاغية والنقدية والصوفية والفلسفية والأنطربولوجية. عبور متعدد المشارب يشكل مدخلا أساسا إلى نظرية المتخيل المعاصرة.

شركة النشر والتوزيع - المدارس -
12، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء